Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես



VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy–tale studies

Պրակ 6 • 2018–2019 • Volume 6

Հանդեսը հրատարակում է Հովի. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժինը և *Fabula armeniaca* ծրագիրը՝ համագործակցությամբ Երևանի պետական համալսարանի

Նյութերը տպագրվում են Հովի. Թումանյանի թանգարանի և ԵՊՀ եվրոպական լեզուների և հաղորդակցության ֆակուլտետի խորհուրդների երաշխավորությամբ և ՅՈՒՆԵՍԿՕ–ի աջակցությամբ

Շապիկին՝ Ալեքսանդր Ցիկի և Գյուստավ Դորեի նկարազարդումներից

Cover illustrations by Alexander Zick and Gustave Doré

ISSN 1829–1988

Ոսկե դիվանը միջազգային հեքիաթագիտական պարբերական է: Հրատարակվում է տարեկան մեկ անգամ: Հանդեսն ունի գիտական հոդվածների, ամենամյա գիտաժողովի նյութերի, նոր հրատարակությունների, ցուցահանդեսների, հաղորդումների, իրադարձությունների և մատենագիտության բաժիններ: Ուշադրության կենտրոնում հայկական բանահյուսական ու գրական հեքիաթն է, սակայն տպագրվում են նաև այլ մշակույթներին առնչվող նյութեր: Նյութեր կարելի է ներկայացնել հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն լեզուներով:
Հոդվածներն ուղարկել էլեկտրոնային հասցեով alvardjivanyan@gmail.com

Voské Divan is an international journal of folk and fairy tale studies. It contains the following divisions: Articles, Annual Conference Proceedings (Toumanian Museum), Minor Contributions, News, Events (seminars, new publications, fairy tale exhibitions etc), and Bibliographies. Interest focuses on Armenian narratives; however, materials related to other cultures are welcome too. Language: Armenian, English, Russian.
Contributions should be sent to the editor at alvardjivanyan@gmail.com



150th anniversary of the birth of Hovhannes Toumanian
Celebrated in association with UNESCO



Նյութերը տպագրվում են ՅՈՒՆԵՍԿՕ–ի աջակցությամբ

Նվիրվում է Հովհ. Թումանյանի ծննդյան 150-ամյակին

ԱՐԵՎԵԼՔ-ԱՐԵՎՈՒՏՔ. ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ ԵՎ ՀԵՔԻԱԹԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

BRIGDING EAST AND WEST: HOVHANNES TOUMANIAN AND THE ART OF FAIRY TALE TRANSLATING

ВОСТОК И ЗАПАД: ОВАНЕС ТУМАНЯН И ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА СКАЗКИ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

CONTENTS

Նունե Սարգսյան
մանկագիր, արվեստաբան

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԳՐՔԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱՐՏԱՀՐԱՎԵՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Լինելով հայրենիքը մեծն Մեսրոպ Մաշտոցի, որը թարգմանեց Աստվածաշունչն անմիջապես հայոց այբուբենն ստեղծելուց հետո, լինելով այն երկիրը, որտեղ պահվում են բացառիկ թարգմանություններ հին հունարենից, եբրայերենից, որոնք պահպանվել են միայն հայերենով, Հայաստանն իր պետական տոնացույցում ունի հատուկ տոն՝ նվիրված հայ գրերի գյուտին, թարգմանչաց շարժմանը և նշանավոր թարգմանիչներին: Ուստի ուզում եմ նախ շնորհավորել Թարգմանչաց տոնի առթիվ:

Բարձր գնահատելով ընդհանրապես թարգմանության դերն ու թարգմանիչների կատարած շնորհակալ աշխատանքը, օգտվելով գիտաժողովի ընձեռած հնարավորությունից՝ ցանկանում եմ կանգ առնել մանկական գրականության առանձնահատկության վրա: Հանճարեղ Թումանյանը, որը նաև մեր անզուգական հեքիաթագիրներից մեկն է, խոսելով հեքիաթները թարգմանելիս իր կատարած ստեղծագործական աշխատանքի մասին, ասում էր, որ թարգմանության հաջողության, այն հայ մանուկներին հասկանալի դարձնելու համար ստիպված է եղել տեղ–տեղ որոշ շեղումներ անել բնագրից:

Երեխաների համար հեքիաթներ գրելու և նրանց հետաքրքրելու համար պետք է փորձել մտածել ու պատկերացնել այնպես, ինչպես նրանք: Լինելով մանկագիր՝ կարծում եմ, որ այդքան էլ հեշտ չէ գրել գրքեր երեխաների համար: Սխալ է այն կարծիքը, թե երեխաները չմեծացած մեծահասակներ են: Երեխաները հասարակության մի խելացի, առանձնահատուկ խավ են: Նրանց զգացմունքները չեն աղճատվել, նրանց միտքը արթուն է, նրանց մտածելակերպը դեռ չի ճկվել խնդիրների ու տեղեկատվական հոսքի ազդեցության տակ:

Երեխաների այս հատկանիշները շատ յուրահատուկ են, և մենք պետք է սովորենք նրանցից: Որպես մանկագիր՝ ես ևս փորձում եմ սովորել նրանցից: Իմ երեխաները որոշ հարցերում ինչ–որ առումով եղել են իմ ուսուցիչները: Հիմա ես փորձում եմ որոշ բաներ սովորել նաև իմ թոռնիկներից:

Այս ամենն ասում եմ՝ ներկայացնելու այն դժվարությունը, որ ունենում եմ մանկական գիրք գրելիս: Ես չեմ ուզում թերագնահատել այն, ինչ արել են հանճարեղ Թումանյանը, Շառլ Պերրոն, Գրիմ եղբայրները և մյուս հեքիաթագիրները: Բայց այսօրվա երեխաները տարբեր են: Նրանք հաճույքով լսում են մեր դասական հեքիաթները, բայց այլ սպասումներ ունեն: Աշխարհը փոխվում է, փոխվում է շատ արագ, և մեր երեխաներն աշխարհին ընկալում են ավելի սուր և արթուն, քան մենք՝ մեծահասակներս: Ուրեմն ի՞նչ մատուցենք երեխաներին որպես մանկագիրներ:

Իմ գրքերում կենդանիները խոսում են, սովորեցնում: Մենք մի մոլորակում ենք ապրում՝ մարդիկ, կենդանիները, մեծահասակները, երեխաները՝բոլորս միասին … Եվ ես նկատել եմ, թե երեխաներն ինչքան լավ են հասկանում կենդանիներին: Մի օրինակ. անցյալ տարի իմ թոռնիկ Սավաննայի հետ (նա այս տարի արդեն 7 տարեկան է) ստեղծեցինք մի գիրք՝ «Կապույտ գետաձիու և վարդագույն մկնիկի արկածները», որի հերոսները խոսող կենդանիներ են: Նրանց խոսելը երեխաների համար շատ բնական է: Երբեք չեմ տեսել երեխա, որը զարմանա ու հարցնի.«Բայց իմ շնիկը չի խոսում, ինչու՞ են գրքի մեջ շնիկը կամ գետաձին խոսում»:

Այս գիրքը իմ թոռնիկի հետ սկզբում գրեցի անգլերեն, իսկ հետո՝ հայերեն, ոչ թե թարգմանեցի, այլ նորից գրեցի հայերեն՝ հայ և հայախոս երեխաների համար: Գիրքը հայերեն և անգլերեն գրելու ընթացքում ծագեցին տարբեր խնդիրներ: Իրականում դրանք ոչ թե խնդիրներ, այլ՝ հաճելի մարտահրավերներ էին՝ ուղղված ինձ: Պարզ օրինակ բերեմ. իմ հերոսները անգլերեն տարբերակում կոչվում էին Բլյուի և Փինքի, հայերեն տարբերակում կապույտ գետաձիու անունը դրեցի Կապուտակ, իսկ վարդագույն մկնիկինը՝ Վարդուկ: Կարծում եմ՝ դա ամենաճիշտ ձևն էր հայ երեխաներին այս հեքիաթը մատուցելու համար:

Աշխարհը գնում է դեպի մեխանիկական թարգմանություն: Կան համակարգչային ծրագրեր, որոնք կարողանում են անգլերեն տեքստը մի քանի վայրկյանի ընթացքում թարգմանել ցանկացած լեզվով: Բայց այդ ծրագրերի միջոցով կատարվող թարգմանություններում չկա ոգի, չկա շունչ, չկա այն մշակույթը, որը բնորոշ է տվյալ լեզվին ու այն կրող ժողովրդին: Գիրք գրելը մեկ արվեստ է, թարգմանելը՝ մեկ այլ արվեստ, իսկ ***երեխայի*** համար թարգմանելը՝ բոլորովին այլ բան: Պետք է ճանաչել երեխաներին, տվյալ երկրի, տվյալ լեզվով խոսող երեխաներին, որպեսզի կարողանաս գիրքը դարձնել մատչելի, հաճելի գրականություն փոքրիկների համար: Թարգմանիչը պետք է հանրագիտակ մտավորական լինի, ունենա շատ նուրբ զգացողություն՝ լեզվի, մշակույթի, մարդու, երեխայի, հոգեբանության, սովորույթների. միայն երեխաների աշխարհին ծանոթանալուց հետո կարող ես գիրք թարգմանել երեխաների համար: Իսկ համակարգչային ծրագրերն այդպիսին լինել չեն կարող:

Հետևաբար՝ թարգմանությունը կարող է լինել արհեստ և արվեստ: Սակայն այն նաև առաքելություն է: Եվ այն պետք է իրականացնել շատ զգույշ, խնամքով ու սրտացավությամբ: Առավել ևս, երբ խոսքը վերաբերում է մանկական գրականությանը:

Նունե Սարգսյան

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԳՐՔԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱՐՏԱՀՐԱՎԵՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ամփոփում

Աշխարհը գնում է դեպի մեխանիկական թարգմանություն: Բայց համակարգչային ծրագրերի միջոցով կատարվող թարգմանություններում չկա ոգի, չկա այն մշակույթը, որը բնորոշ է տվյալ լեզվին ու այն կրող ժողովրդին: Գիրք գրելը մեկ արվեստ է, թարգմանելը՝ մեկ այլ արվեստ, իսկ ***երեխայի*** համար թարգմանելը՝ բոլորովին այլ բան: Թարգմանիչը պետք է հանրագիտակ մտավորական լինի, ունենա լեզվի, մշակույթի և երեխայի հոգեբանության շատ նուրբ զգացողություն: Միայն

երեխաների աշխարհին ծանոթանալուց հետո կարող ես գիրք թարգմանել երեխաների համար:

Բանալի բառեր. հեքիաթ, թարգմանություն, մանկագիր, մանկական աշխարհընկալում:

Nouneh Sarkissian

TRANSLATION CHALLENGES OF CHILDREN'S BOOKS

Summary

The world steadily moves towards computer translation. And yet computer–aided translations lack the spirit of the source text, the culture of the language and of the users of that language. Writing a book is an art, translating it is another form of art. The translation of children's books requires entirely distinctive skills. The translator should be an erudite person endowed with insight of language, culture and a child's psychology. One can translate a book for children only if one knows their unique world.

Key words: tale, translation, children's book author, child's worldview.

Нунэ Саркисян

ТРЕБОВАНИЯ ПЕРЕВОДА ДЕТСКОЙ КНИГИ

Резюме

В нынешний цифровой век машинный перевод становится весьма популярным. Однако такой перевод лишен самого главного: в него не заложена душа, не передана культура исходного языка и его народа. Написать книгу – искусство, перевести книгу – другой вид искусства. Перевод книги для детей требует наличия определенных навыков. Переводчик должен быть эрудированным интеллектуалом, иметь очень тонкое восприятие языка, культуры и детской психологии. Только после “освоения” уникального мира детей можно перевести книгу для них.

Ключевые слова: сказка, перевод, детский автор, детское мировосприятие.

Maxim Fomin
Ulster University

EAST MEETS WEST IN THE LAND OF FAIRIES AND LEPRECHAUNS:
Translation, Adaptation, and Dissemination of ATU 707 in the 19th–20th century Ireland

Introduction[1]

Characterised by Pentikäinen and Apo (1978: 42) as "simply non–Proppian", the ATU 707 tale type 'The Three Golden Children' (Uther 2004: 381–2) has enjoyed an unprecedented popularity in various oral traditions across Europe and further afield, having inspired such compositions as 'The Tale of Czar Saltan' by Alexander Pushkin in Russia (Horálek 1968; Oranskij 1970), 'L'Augel Belverde', also known as 'Ancilotto, King of Provino' by Giovanni Francesco ('Gianfrancesco') Straparola in Italy (Canepa 2008: 927), and 'The Three Little Birds' ('Die drei Vügelkens') by the Grimm brothers in Germany.

Independently of this development, the version of the ATU 707 tale type is available in various editions of *The Arabian Nights*' *Entertainments* (hereinafter, *The Arabian Nights*). Its French version was prepared by Antoine Galland (1717), *Les mille et une nuits*, where it appeared as the last tale under the title 'Histoire des deux soeurs jalouses de leur cadette' (Mahdi 2006: 133). In 1878, a Breton version of the ATU type 707 was published by M. Luzel, under the title 'Les Trois Filles du Boulanger; ou, L'Eau qui dense, la Pomme qui chante, et l'Oiseau de Vérite', but a careful reading of it suggests it simply followed Galland's French original.

In Ireland, Galland's collection was available in translation. Under the title 'The Story of Two Sisters, who Envied their Younger Sister' the tale appeared in the first English language edition of *The Arabian Nights* (1717), subsequently appearing in Andrew Lang's edition under the title 'The Story of Two Sisters Who Were Jealous of Their Younger Sister' (1898: 390–424), as well as in Richard Francis Burton's edition (1887: 491–549) as 'The

1 I would like to express my gratitude to Prof Alvard Jivanyan for her kind invitation to take part in the conference proceedings. I have greatly enjoyed the event and hospitality of the organisers, who provided me with the opportunity to visit Armenia in October 2019, and in this regard would like to acknowledge the financial support of the UNESCO foundation. My sincere thanks are also due to the Alexander von Humboldt Stiftung/Foundation that supported my research on the Irish folklore at the University of Tübingen in 2016–7, and to the National Folklore Collection (UCD, Ireland) director, Críostóir Mac Cárthaigh, and staff, Johnny Dillon, Claire Ní Dhubhcháin and Anna Bale, for providing access to the manuscripts of the collection during the period of my research there in July 2017. None of the above is responsible for views and opinions expressed in this contribution; all remaining errors are my own.

Two Sisters who Envied their Cadette', as well as in other publications (e.g. Lane 1847, Lane–Poole 1909 etc.).

These and other English translations and adaptations of *The Arabian Nights* were available in Ireland throughout the 19th and the early 20th centuries.[1] Besides, ATU 707 enjoyed sufficient popularity in the Irish oral tradition, since thirty–nine variants (alone) and thirty–five versions (of a mixed nature) exist (Ó Súilleabháin and Christiansen 1963: 141), both in English and in Irish, a great majority of the variants coming from Galway, Mayo and Donegal.

In my contribution, I will survey these variants, identifying those versions where the influence of *The Arabian Nights* was crucial, and will discuss the ways in which the 'The Story of the Two Sisters' from the *Arabian Nights* penetrated into the Irish oral tradition.

ATU 707 Folktale Type Outline

Classified according to the Aarne–Thompson–Uther (ATU) framework as a folktale type 707, the story is contained of 4 major episodes. Being a complete reversal of a fairy tale paradigm, the story starts with a royal marriage – the king chooses the youngest of the three sisters who promises to bear him three children with golden stars. Jealous of their youngest sister's success, the eldest sisters of the young queen steal her first born, and second born, and the third born (and, in some versions, the fourth born), to replace the babies by some animal offspring.

In traditional telling, the two sons of the young queen are replaced by two puppies, whereas the third child, the royal princess, is replaced by a kitten. The young queen is banished, the royal children are brought up elsewhere. Because the children, like Moses, are carefully put, one by one, inside a wooden box and cast down river, they are either caught by a fisherman, or by a miller, the representatives of two professions, who, by virtue of their business, were ought to be by the river to perform their duty.

When the children grow up, they live an enjoyable life. The two brothers go hunting while their sister stays at home. This somewhat patriarchal idyll is violated by an appearance of an old travelling lady, who tells the girl about the three wonders she could fetch so that her home becomes more beautiful than it had previously been.

On hearing about three magical objects that the sister wants, her eldest brother departs on his journey. He travels far and wide, and comes across a mountain at the bottom of which sits an old man (sometimes the thick forest replaces the mountain and the old man sits just on the edge of it). The old man warns the young man about the dangers of climbing the mountain (or going further into the forest): the young man ignores the warning, climbs the mountain and is turned into stone. The second brother follows suit.

At that point, we come to an interesting development in the tale: their sister abandons her comfortable living in the foster–parents' house, puts on her brothers' clothes, and travels like a man to find her siblings and to fetch the magical objects.

---

1 30 editions of the *Arabian Nights* collection are known to have been printed and distributed in Ireland between 1717 and 1915.

She comes to see the old man, and she is more respectful and listening than either of her two brothers who came before her. She also realises there is a way to trick the magic so that not to be turned into a stone. She successfully reaches the magical objects that turn out to be the water of life, the talking bird and the singing tree. On getting hold of the objects she starts her descent from the mountain, sprinkling the water of life on various stones standing by both sides of her path. They are transformed into young men, two of which turn out to be her brothers.

When they come home, the girl hangs the cage with the talking bird inside, she plants the twig of the singing tree outside in the garden where she also makes a fountain pouring the water of life out of the jug onto a special basin.

The final episode is dedicated to the recognition of the golden children by their royal father and the liberation of their calumniated mother.

The brothers go hunting, and they meet a king. He tests their skill in shooting and invites them to dinner. Twice they forget about the invitation, but the third time they tell their sister about it: she orders them to invite the king to have dinner at their place too. When the king arrives, she serves him a plate of cucumbers stuffed with pearls. She was advised to do so by the bird. The bird also points out that although the king was not stupid enough to recognise that his meal was inappropriate for consumption, how stupid he was to believe his sisters–in–law that his wife bore offspring inappropriate for a human! The two brothers and a sister are identified as royal children, and the king releases his wife from prison. Her sisters are punished.

This is a plot of the ATU 707 folktale type in a nutshell. However, the storyline presented so far is a sketchy presentation of an ideal version. In reality, there are hundreds and hundreds of variations across countries, cultures, and nations, in print and in oral media, and my attention will be henceforth devoted to the ones available in Ireland.

ATU 707 Classification – An Historical Sketch

Before digressing to a number of specific versions of the ATU 707 folktale type in Ireland (I will later refer to them as ecotypes), one needs to look at how the scholars have arrived at such a classificatory representation from a historical methodological point of view.

The structural study of folktale types started with Aantti Aarne who (on the basis of the earlier study of animal tale types by his teacher Karle Krohn) proposed to divide different international folktales into a number of ideal types. In his 1910 publication, the Finnish scholar proposed a classification of the folktale types, that included “707. The three golden sons: the queen gives birth to wonderful children; outcast; the search for the talking bird, the singing tree and the water of life” (“707. Die drei goldenen Söhne: die Königin debärt Wunderkinder; verstossen; die Suche nach dem sprechenden Vogel, dem singenden Baum und dem Wasser des Lebens,” Aarne 1910: 32). Aarne’s original classification was extended by Stith Thompson (1928: 112 = 1961: 242), who divided the plot of the type into four episodes which were preceded by a short annotation:

The queen bears marvellous children. They are stolen away. The queen is banished. The quest for the speaking bird, the singing tree, and the water of life.
I. **Wishing for a Husband**. (a) Three girls **make a boast** that if they marry the king [N 201] they will have triplets with golden hair [H 71.2], a chain around the neck [T 555], and a star on the forehead [H 71.1]. (b) The king overhears the youngest [**L 50**] and marries her [L 162].
II. **Calumniated Wife**. (a) The elder sisters substitute a dog for the new–born children and accuse the wife of giving birth to the dog [K 2115]. (b) **The children are thrown into a stream** [**S 332**] but rescued by a miller [R 131.2] [or a **fisher** [R 131.4]]. (c) The wife is imprisoned [S 401].
III. **The Children's Adventures**. (a) After **the children** have grown up, the eldest son sets out to find his father [**H 1381**] **or** (b) to seek the speaking bird [H 1331.1], the singing tree [**H 1341**], and the water of life [**H 1321**]. – (c) He and his brother, **who goes for him**, both fail and are transformed to marble columns [D 232]. (d) The sister **by courtesy and obedience** [**Q 2**] to an old woman [N 825] succeeds in rescuing them [**R 124**] and bringing back the magic objects.
V. **Restoration of Children**. (a) The attention of the king is drawn to the children and the magic objects [H 151.1]. (b) The bird of truth reveals **to him** the whole history [**B 132**]. (c) The children and the wife are restored [**R 195**]; the ***sisters–in–law*** are punished [Q 261].

The classification of international folktale types was revised by Hans–Georg Uther (2004 [2011]: 381–2) who has renamed the type into 'Three Golden Children' and deleted both the division into four episodes and the annotation. He included four main sections one after another. Uther continued including folklore motifs to complement the tale's outline as Thompson did as well, with some marked differences.[1]

Three girls ***boast*** that if they marry the king [N201], they will have triplets with golden hair [H71.2, ***71.3***], a chain around the neck [H71.7], and a star on the forehead [H71.1]. The king overhears the youngest and marries her. [L162, N455.4]
When she gives birth to three marvellous children the elder sisters substitute **animals** (dogs) [K2115]. She is imprisoned (**banished**) [**K2110.1**, S410], **her children are exposed** [S142], but are rescued by a miller [R131.2] (**fisherman** [R131.4])
When **they** have grown up, the eldest son sets out to find his father [**H1381.2.2.1**], to seek a speaking bird [H1331.1.1], a singing tree [**H1333.1.1**], or the water of life [**H1320**, **H1321.1**, **H1321.4**, **H1321.5**]. He and his brother both fail and are transformed to marble columns [D231.2]. The sister, **with the help of** an old woman [N825.3], succeeds in rescuing them [**R158**] and in bringing back the magic objects.

[1] The differences between Thompson and Uther appear in bold in the citations from Thompson 1928/1961 and Uther 2004.

The attention of the king is drawn to the children and the magic objects [H151.1]. The bird of truth reveals the whole story [**B131.2**, **K1911.3.1**]. The children and their mother are restored; the ***sisters*** are punished [Q261, **S451**].

ATU 707 'The Three Golden Sons' in *Types of Indic Oral Tales*

Assisted by Warren E. Roberts, Thompson (1960) has also published a tale–type index for Indian oral tales, where he included an outline of the ATU 707 folktale type on the basis of the Indian data. There are manifest differences between an international classification and the localised one:

I. (c) The king marries a poor but lovely girl. (d) She is the youngest but most beloved queen. (e) The king overhears three girls talking. Two say they would like to marry servants in the palace so they would be well fed. The third says she would like to marry the king [N 455.4]. The king marries her. (f) Two sisters are separated in the jungle when one goes for water [N 311] or to recover a lost ring. A king out hunting finds one girl and takes her off as his wife [N 711.1] (The other girl usually appears later in the story as the rescuer of the cast–out children.)
II. (a1) other animals or animal or (a2) an object (stone etc.) or objects, (b) or by some person. (d) The king gives his wife a bell, flute, or whistle, etc., to call him when she bears her child (he is fond of hunting or has gone to war). (e) She rings the bell, etc., once or twice to test her husband's love (at the suggestion of his other wives) and he returns to find nothing wrong with her. He tells her he will not return again. (f) The wife is banished. (g) The child (children) are thrown into a buffalo or cow shed to be trampled on, or (h) into a well or tank. (j) They are rescued and cared for by animals. (k) They are thrown into a potter's clay pit, etc., and rescued and cared by the potter.
III. (e) The children die and are transformed into trees or flowers which only their father can pluck [H 31.12]. When he plucks the flowers, they appear. (f) Or only their true mother can pluck the flowers or fruits.
IV (d) The children are recognised by the king by (e) storytelling session, or by (f) seeing the boy trying to feed or water his wooden horse. (The boy says this is no more absurd than believing a woman gave birth to stone) [J 119.5] or by (g) the mother's milk spurting through a screen placed between her and her children [H 175.1] (h) The other wives are punished.

(Thompson and Roberts 1960: 95)

Comparing the international ATU 707 classification of the type with its localised Indian ecotype, one can point out a number of differences. Firstly, in the initial episode, the Indian version lists a variant where the king marries a girl whom he meets in the forest while hunting. This outset to kick off the plot of the folktale is not registered in the international version. Likewise, in the second episode, the king provides his wife with an object to call him when he is away – it is through its abuse by his wife that the king refuses to be near her at child birth, rather than through anything else. In the international version, the king's

absence is not accounted for; the presence of the young queen's sisters as midwives is a given which is not challenged.

In the third episode, the children die and are transformed into trees.[1] In the same episode, they are revived when they are in contact with one of their parents – none of the two motifs (D 215.8. Transformation: man (woman) to mango tree; D 211. Transformation: man to fruit) were registered in the international classification by Uther. While the storytelling session during the fourth episode with its purpose to provide a finish to the folktale is common to both the Indian ecotype and the international type, the Indian version presents the king meeting his children when they are still young – note the detail of seeing the boy trying to feed a wooden horse, while in the international version, both of the royal children are fully grown up and can take part in the royal hunt, chase the wild beasts and shoot them. Likewise, mother's milk spurting is also a testimony to the golden children's young age in the Indian ecotype. Finally, the Indian ecotype does not include the quest for the magical objects which is so prominent in the plot of the international ATU 707 folktale type.

ATU 707 in Ireland: Towards Classification

In Ireland, the definition of ATU 707 has also been given attention by various scholars. The earliest description of the Irish ecotype of ATU 707 was proposed by Jackson (1936: 288): "King marries youngest of three sisters. Jealous sisters carry off her children and substitute animals. Children grow up and regain their rights." In 1937, Seán Ó Súilleabháin suggested that the Irish Folklore Commission collectors looked for examples of the so–called 'Popular Literature' from their informants, including 'Other tales concerning animals' ('Scéalta eile i dtaobh ainmhithe'). Among such tales he listed a folktale type about

> (81) Three girls were reported that they would like to marry the king. The king [was] listening to them. He married the youngest of them. They had three children; the sisters snatched them away. The mother is blamed. The children [were] looking for their father: Talking Bird, Singing Tree, Water of Life etc. They are turned into whinstone. The sister rescues them (A. T. 707).[2]

When Ó Súilleabháin translated the 1937 Irish–language version of the Irish Folklore Collection Handbook into English in 1942, his view on the plot of the ATU 707 type in Ireland has had somewhat changed. He suggested that one should look at two distinct ecotypes:

---

[1] Note that certain versions of ATU 707 folktale type in Ireland invoke the same motif. For further detail, see ATU 707 in Ireland: Ecotype B section below.

[2] Translation of the Modern Irish original texts is mine unless otherwise stated. "(81) Triúr cailíní a bhí á rádh gur mhaith leo an Rí do phósadh. An Rí ag eisteacht leo. Phós sé an duine ab' oige aca. An triúr leanbh a bhí aca sciob na driféaracha leo iad. Milleán ar an máthair. Na leabhaí ar lorg a n–athar: Éan na Cainnte, Crainn an Cheoil, Uisce na Beatha esrl. Iad ina gclocha glasa. Saorann an driofúr iad (A. T. 707)" (Ó Súilleabháin 1937: 98).

707. A girl marries her master (king) and is banished by him when her three children are stolen. The two sons grow up and set out to find the Singing Tree, the Golden Bird and the Water of Life. They fail to follow an old man's advice, and are turned into stone. Their sister succeeds, and brings back the magic objects; the bird tells the whole story. Mother reinstated and culprits punished.
707. The eldest daughter of an old king wishes to marry a young neighbouring king as do her two sisters. She marries him and golden–crowned twins are born in the father's absence. The sisters substitute puppies and bury the twins. The king, in anger with his wife, orders her to be buried shoulder–deep in earth and fed until she dies. He marries one of her sisters. Two music–playing trees which grow from the twins' graves are cut at the request of the king's new wife and made into beds. The queen has the beds burned as they speak continually; two sparks from the blaze enter a river; here fishermen later catch two golden–scaled fishes which become two boys when washed in the dew and dried in the sun. They enter the palace and tell the king that they are his sons. The new queen with her mother are punished, and the rightful queen restored.
(Ó Súilleabháin 1942: 571)

It is striking that the first Irish ecotype as outlined by Ó Súilleabháin was similar to the international ATU 707 folktale type (as per Thompson 1961 and Uther 2004 classification above), with a minor difference which points at the absence of the sisters–in–law in the development of the Irish plot. The second ecotype at the outset of the third episode is similar to the Indian ATU 707 ecotype discussed above (Thompson and Roberts 1960: 95) where the royal children undergo a transformation from the human into the vegetative form of a mango tree or a fruit, but the Irish version adopts a slightly more developed aspect than its Indian counterpart as the golden twins undergo a further transformation from the inanimate to the animate form (from trees to fish) and further in the tale they resume their original human form. In 1963, Ó Súilleabháin published a full index of the Irish folktales types (jointly with R. Christiansen), in which he no longer distinguished the two ecotypes of ATU 707 as was the case in his 1942 publication; the index provided the Irish Folklore Commission (presently National Folklore Collection) catalogue references where the individual versions of the folktale type could have been found. No summaries accompanied the numbers designating individual international folktale types. As I have previously mentioned, Ó Súilleabháin and Christiansen (1963: 141) outlined thirty–nine variants of the ATU 707 type on its own and thirty–five versions of a mixed nature.[1]

[1] Of those of a mixed nature, the most popular combinations include nine versions of ATU 707 combined with ATU 425 ('Quest for the Lost Husband'), and nine versions combined with ATU 510A ('Cinderella'). The ATU 707 + 425 type tales include *An Tarbh Connra* (the protagonist is turned into a man during the night and stays in the form of a bull (Ir. *tarbh*) during the day; Ó Flannagáin 1939: 71–5), a Leitrim tale (Duncan 1893: 190–4; cf. 'The Three Daughters of King O'Hara', published by J. Curtin 1890: 50–63), a Mayo tale (McManus 1915: 185). Similarly to Leitrim's tale where the three daughters marry three men in the form of seals (the first two) and a white dog (the third one), the Mayo tale is about three sisters who married three men who took the form of the seals (the first two) and the third husband took the form of a white fawn.

The overview of the variants of the ATU 707 type available in the holdings of the National Folklore Collection (NFC, Dublin) led me to distinguish four major ecotypes, the second one being the concise version of the first, the first ecotype being the most close to the outline of the established international type and the last two being most divergent from the first and the second. The third ecotype includes the already mentioned magical transformation of the “golden twins” motif through the three forms of animate existence. Firstly, the twins are reborn in the form of a plant, then they go through a transformation from a plant to an animal, and, finally, from an animal to a human being. The fourth ecotype normally credits a zoomorphic being with the rescue of and the bringing up of the children.

ATU 707 in Ireland: Ecotype A

The first Irish ecotype of ATU 707 contains all the major episodes of the international ATU 707 folktale type, as well as a wide variety of motifs and themes. It opens with the initial episode, where the three sisters boast about choosing their future husbands. As a rule, the eldest two sisters are eager to marry those men who are in the service of the king. The most frequent choice is normally the butler as the future husband of the eldest sister, and the baker as the husband of the middle one.[1] Other professions that the eldest two sisters go for include a cook,[2] a butcher,[3] a servant; a coachman.[4]

One Galway ecotype is out of order in a way that the sisters are not looking for the servants of the king or a rich man: it rather speaks of the fortunes of the farmstead and the wealth that it brings to its owner. Four recordings of this local ecotype exist, where the eldest sister is looking for a farmer with a big supply of flax and the middle sister is eager to marry a farmer with a big supply of wool.[5]

The royal husband – or the rich man – overhears the conversation (or else is reported about it by his first minister) and marries the youngest.

In the second episode, when the youngest sister gives birth to her children, they are substituted with two puppies and a kitten[6]; however, the most common variations include a puppy, a kitten and a piece of wood[7] or else a puppy, a kitten and a lamb.[8] Other kinds of

1 E.g. NFC 39, 358–68 (Co. Clare); NFC 403, 534–62 (Co. Galway); NFC 250, 757–67 and NFC M 342, 439–77 (Co. Mayo); NFC S 260, 152–64 (Co. Roscommon); NFC M 338, 49–68, NFC M 594, 279–96 and NFC M 626, 451–63 (Co. Donegal).

2 E.g. NFC 65, 264–71, NFC 802, 464–79, and NFC 1025, 249–36 (Co. Galway); Mn 4 SC KN, 70–97 (Co. Donegal).

3 E.g. NFC 801, 502–32 (Co. Galway); NFC 98, 314–26 (Co. Kilkenny); NFC S 407, 541–7 (Co. Kerry).

4 E.g. NFC 839, 255–60, NFC 840, 181–9 (Co. Galway); NFC 313, 528–42 (Co. Mayo); NFC 782, 3–20 (Co. Kerry).

5 E.g. NFC 785, 310–28, NFC 785, 569–78, NFC 826, 416–29, NFC 1235, 3–53 (all Co. Galway).

6 E.g. NFC 65, 264–71 and NFC 839, 255–60 (Co. Galway); NFC 338, 49–68 (Co. Donegal).

7 NFC 403, 534–62, NFC 801, 502–32, NFC 802, 464–79, NFC 1025, 249–36 (Co. Galway); NFC 250, 757–67 and NFC 342, 439–77 (Co. Mayo); NFC 782, 3–20 (Co. Kerry).

8 NFC 785, 569–78, NFC 785, 310–28, NFC 826, 416–29, and NFC 1235, 3–53 (all Co. Galway).

animals substituted for the royal children include a puppy, a kitten and a squirrel[1] or a rat, a dog and a cat or a puppy, a kitten and a piglet[2] or three chicks, also a piglet, a puppy and a lamb. The children are thrown into the river in a box, in a basket or in a cradle, and they are picked up by an old man[3] and subsequently brought up in their foster–parent's home. The list of their foster–parent professions is exhaustive: he can be a miller,[4] a fisherman,[5] a gardener;[6] a herdsman; a gamekeeper and, finally, a mayor. The list also includes a female figure of the gatekeeper's wife, who is promised some form of payment for raising the children.

The third episode opens with the two brothers hunting away from home, and the old woman (or the old man) visiting their sister to tell her about the three magical objects. While the three magical objects are always the same, the reason why the brothers depart to fetch the objects is not only due to their sister's conversation with the strange visitor: in some versions, they visit a local fair where they are accused of their low birth[7] – and depart to find out about their origin or the sister sees a dream about the royal parents.[8] They are rarely successful on their mission and are mostly turned into whinstone. The sister manages to fetch the objects and revive her brothers. She disenchants them by applying her magic wand which she makes from a twig of the singing tree[9] — or by sprinkling them with water of life[10] (or with a drop of blood from the talking's bird toe[11]). When the three royal siblings come down the hill, the old man is either dead — or disenchanted and disappears. In some variants, the old man's children are disenchanted by the sister and the old man follows them home.[12] The disenchanted princes woo the youngest sister, but they are ashamed of their

1 NFC 840, 181–9, 72, and NFC 72, 317–9, 23 (Co. Galway);

2 NFC 313, 528–42 (Co. Mayo); NFC 594, 279–96 (Co. Donegal).

3 NFC 72, 306–16, NFC 72, 317–23, NFC 785, 310–28 (Co. Galway); NFC 342, 439–77 (Co. Mayo),

4 Mn 4 SC KN, 70–87 and NFC 594, 279–96 (Co. Donegal).

5 NFC 65, 264–71, NFC 839, 255–60, (Co. Galway); NFC 1191, 386–400 (Co. Mayo); NFC 782, 3–20 (Co. Kerry).

6 NFC 39, 358–68 (Co. Clare); NFC 801, 502–32, NFC 802, 464–79, NFC 840, 181–9, and NFC 1025, 249–36 (Co. Galway); NFC 98, 314–326 (Co. Kilkenny); NFC 626, 451–63 (Co. Donegal).

7 NFC 785, 310–28 and NFC 1235, 3–53 (Co. Galway).

8 NFC 1235, 3–53 (Co. Galway).

9 NFC 39, 358–68 (Co. Clare); NFC 72, 306–16, NFC 72, 317–23, NFC 403, 534–62, NFC 826, 416–29, NFC M 839, 255–60, NFC M 840, 181–9 (Co. Galway); NFC 250, 757–67, NFC 342, 439–77, NFC 1191, 386–400 (Co. Mayo); NFC S 260, 152–64 (Co. Roscommon); NFC 338, 49–68 and NFC 626, 451–63 (Co. Donegal).

10 NFC 65, 264–71, NFC 785, 310–28, NFC 785, 569–78, NFC 802, 464–79, NFC 1235, 3–53, NFC 1631, 98–136 (Co. Galway); NFC 782, 3–20, NFC S 407, 541–7 (Co. Kerry); Mn 4 SC KN, 70–87 and NFC 594, 279–96 (Co. Donegal).

11 NFC 801, 502–32 (Co. Galway).

12 NFC 403, 534–62, NFC 785, 310–28, NFC 801, 502–32, NFC 1025, 249–36, NFC 1235, 3–53 (Co. Galway); NFC 338, 49–68 (Co. Donegal). Follows them home: NFC 1191, 386–400 (Co. Mayo).

proposal by the talking mountain that (when disenchanted) turns out to be a giant champion.[1] The children bring the magic objects back home.

In the fourth episode, the children go hunting where they excel at shooting or dog–hunting. They are invited to the royal palace for dinner, and invite the royal father to their house where their identity is revealed by the talking bird[2] or the water of life.[3] In one variant, their foster–parent is still alive to testify to the truth of the story.[4] The children may stay with their foster–parents, or be recognised by their mother by some birth–mark. The malicious sisters of their unfortunate mother are punished by being burned alive[5] or are set loose fastened to a wild horse. They are also punished by either being turned into servants or into wild pigs; they are also shot down, beheaded, put into prison.

ATU 707 in Ireland: Ecotype A'

The second ecotype is shorter. It skips the first episode to the point when we get to know that the youngest sister married her master (a king's son)[6] already, and is being accused of killing her own children. The children are saved by the gardener.[7] When they grow up, the brothers are either instructed or else they read in a book about the magical objects.[8] Setting to fetch them, they are turned into whinstone and are rescued by their sister (or the younger brother)[9] who disenchants them by the magic wand. The king finds out about the magic objects and visits the children. The bird (or the foster–parent)[10] tells him that these are his children.

---

1 NFC 785, 310–28, NFC 785, 569–78, NFC 1235, 3–53 (Co. Galway).

2 NFC 39, 358–69 (Co. Clare); NFC 65, 264–71, NFC 72, 306–16, NFC 72, 317–23, NFC 403, 534–62, NFC 801, 502–32, NFC 802, 464–79, NFC 839, 255–60, NFC 840, 181–9, NFC 1025, 249–36, NFC 1631, 98–136 (Co. Galway); NFC 98, 314–326 (Co. Kilkenny); NFC 342, 439–477 (Co. Mayo); NFC S 407, 541–7 (Co. Kerry); Mn 4, SC KN, 70–87, NFC 338, 49–68, NFC 594, 279–296, NFC 626, 451–463 (Co. Donegal).

3 NFC 785, 310–28, NFC 785, 569–78, NFC 826, 416–29, NFC 1235, 3–53, NFC 801, 502–32 (all Co. Galway),

4 NFC M 250, 757–767 (Co. Mayo).

5 NFC 39, 358–69 (Co. Clare); NFC 65, 264–71, NFC 403, 534–62, NFC 785, 310–28, NFC 785, 569–78, NFC 1025, 249–36 (Co. Galway); NFC 338, 49–68 (Co. Donegal).

6 NFC 484, 87–96, NFC S 8, 288–301 (Co. Galway); NFC 322, 61–69, NFC 479, 523–532, NFC 1170, 173–186 and NFC S 1069, 149–78 (Co. Donegal).

7 NFC M 78, 64–9 (Co. Galway); NFC 322, 61–69, NFC 479, 523–532, NFC 787, 539–561, NFC 1170, 173–186 and NFC S 1069, 149–78 (Co. Donegal).

8 NFC 322, 61–69, NFC 479, 523–532, NFC 1170, 173–186 (Co. Donegal).

9 NFC 322, 61–69, NFC 479, 523–532, NFC 1170, 173–186 (Co. Donegal); NFC 1631, 98–136 (Co. Galway).

10 NFC S 8, 288–301 (Co. Galway); NFC 479, 523–532 (Co. Donegal).

ATU 707 in Ireland: Ecotype B[1]

The third recension is different in that the three sisters pledge to perform a certain task competing for one future husband. The eldest offers to bake a tasty bread, while the middle sister offers to weave a beautiful shirt. The young king – or the king's son – marries the girl who offers to bear him wonderful children.[2] The twins are born with a star in their forehead and a golden necklace around their neck. When the children are killed and buried, the magical trees grow from their graves. In the meantime, their mother is punished and the king marries her eldest sister. Finally, the magical twins are revived and fight their way back into the royal palace to tell their story.

ATU 707 in Ireland: Ecotype C

The Irish ecotype C of ATU 707 can be entitled "The Children of the Wild Sow", as the children are saved by a zoomorphic creature most often identified as 'a wild sow'(Ir. *muc allta*), but also as 'a sea beast' (Ir. *ollphiast*), 'a whale' (Ir. *muc mara*), and 'a mermaid' (Ir. *maighdean mhara*).[3] The creature brings the children up and later takes them to see the royal capital. The ecotype C contains of six episodes, and the first and the third are strikingly different in various versions. Like the Irish ATU 707 ecotype B, some versions of the ecotype C start with the three sisters offering a choice of certain tasks to their future husband.[4] However, at least four versions have a Cinderella–type opening where the rich man married the youngest daughter who was ill–treated at home.[5] In the second episode, the children of the king's wife are thrown into the sea by their midwife. There they are picked up by the magical creature who raises them up,[6] while their mother is either punished or else thrown into the sea as well. The children are provided with some golden object (either from birth or by their foster–parent),[7] the golden objects are stolen by the midwife, and the brothers are turned into birds. In other versions, the midwife kills the foster–parent of the children as well as enchants their father. The brothers and their father are finally

1 One can safely refer it to the second ATU 707 Irish ecotype as discussed in Ó Súilleabháin (1942: 517).

2 The tasks depicted in the Irish ecotype B of ATU 707 are similar to those carried out by the elder sisters in the ATU 707 folktale type common in Russia and Eastern Europe (see Oranskij 1970: 174–176) who pledge to prepare a feast and to weave a beautiful garment for their future royal husband.

3 One version speaks of maor 'mayor' (gen. *mara*) – could this be due to the allophonic near–sameness with *mara* in the maighdean *mhara* as one of the foster–parents of the "golden children"?

4 They offer to knit him a piece of clothing – NFC 590, 495–509, NFC 620, 342–82 (Co. Donegal), NFC 805, 332–44 (Co. Mayo).

5 NFC 223, 3736–45, NFC 590, 495–509, NFC 620, 342–82 (Co. Donegal); Hyde 1930: 396–400 (Co. Galway); cf. NFC 980, 1a–14 and NFC 983, 404–418 (Co. Kerry) that open up with ATU 510A.

6 NFC 223, 3736–45 (brought up by a whale), NFC 620, 342–82 (brought up by a mermaid) (Co. Donegal), NFC 980, 1a–14 and NFC 983, 404–418 (brought up by a kitten) (Co. Kerry)

7 NFC 510, 377–398 (the golden bracelets), NFC 223, 3736–45 (Co. Donegal) and NFC 980, 1a–14 (golden hurley balls and hurley sticks); NFC 805, 332–344 (Co. Mayo) and NFC M 983, 404–418 (Co. Kerry) (golden rings on their foreheads and backs).

disenchanted, the children are recognised by their father and the midwife is punished by being burned alive.

ATU 707 in Ireland. Foreign influences: *Straparola's Nights*

Writing about the origin of the 'Histoire des deux soeurs jalouses de leur cadette' tale in Galland's *Arabian Nights* collection, Ruth Bottigheimer indicates that it was one of the two examples of the so–called "European entries into the *Nights* [that] epitomize the popular literature associated with travelers and with merchants" (2014: 313). In her view, the tale was adapted by Galland's Syrian informer, Hannā Diyāb, who – on the basis of the French translation of *Straparola's Nights* – created a new version of the tale embellished with Oriental motifs – in line with the spirit of *The Arabian Nights*. She pointed out that the French translation of *Straparola's Nights*, entitled *Les nuits facétieuses du Seigneur Francois Straparole* was printed sixteen times between 1560 and the early 1600s, being an extremely popular reading in France before the publications of Charles Perrault and Madame d'Aulnoy. Having analysed the narrative elements and folklore motifs in both sources, Bottigheimer came to the conclusion that despite its cultural difference, 'Lancelot, roi de Provins', which was the French translation of 'Ancilotto, King of Provino' (hereinafter *The Tale of Ancilotto*) – Straparola's counterpart of Galland's 'Histoire des deux soeurs jalouses de leur cadette' – was the most likely antecedent of Hannā Diyāb's tale (Bottigheimer 2014: 310).

It seems that Straparola's tales travelled far and wide – and much further than France, as one of the variants of the ATU 707 type recorded in Ireland in Co. Galway under the title 'The Prince and His Three Children ('*An Prionnsa agus a Triúr Chloinne*') bears a striking similarity to a number of motifs found in *The Tale of Ancilotto*. Besides, the plot of the Galway tale is developed along the lines similar to that of Straparola's.

I. The king marries a beautiful girl. She gives birth to three children with stars on their foreheads. The king has to go away and leaves his wife to be taken care by his mother. The royal mother throws the children in a basket into the river. They are taken care by a miller. When the king returns, he punishes his wife and puts her into prison.
II. One day he meets the three children who have stars in their foreheads. He gives them a magical apple. The children bring the magical apple home, and an old man who visits them tells them they need to travel to the magical garden where the apple–tree that gives such apples grows. They need to take care of the bull that protects the garden and perform a trick on him so that the bull goes away and releases their access to the garden.
III. They travel to the magical garden and set the bull free. They hear of who they are, how they were thrown into the water, who found them and how they can find their father. They travel to their father and he re–unites with his children and releases his wife from prison.[1]

[1] Synopsis of Mod. Irish text from NFC 484, 87–96. The tale was recorded in Barna (Mod. Ir. Bearna), Co. Galway, from Pádraic Ó Donnchadha by Áine Ní Conghaile on 8 April 1938, who heard it from Domhnall Ó Culáin (*Béal an Átha*, Co. Galway), c. 1918.









Henry Justice Ford. Illustrations for 'The Story of Two Sisters Who Were Jealous of Their Younger Sister' (Arabian Nights' Entertainments edited by Andrew Lang Longmans, Green and Co, 1898).

When one compares the story above with *The Tale of Ancilotto*, the striking similarity transpires. In the opening episode, there is the simultaneous birth of the three children in both sources, with the difference of the golden stars visible on the children's foreheads in the Galway tale and the golden chains on the children's necks as well as the golden stars on their foreheads in Straparola's tale.

The second parallel is the way how the children were disposed of. It was the royal mother who threw them away in the basket, according to the Galway tale; in *The Tale of Ancilotto*, the conspiracy against the mother of the king's children is also contrived by her mother–in–law, who is surrounded by the helpers that include her sisters and a midwife. The latter also helped the queen–mother to get rid of the royal offspring in the basket casting it into the river – the detail which is also paralleled by the Galway tale. Furthermore, both stories present the miller as the foster–father and the saviour of the children. Note that in the Galway story, contrary to the usual order of the ATU 707 type where the children meet their father only at the end of the tale, the meeting of the father with his children takes place in the second episode: this also happens in *The Tale of Ancilotto* where the royal father meets his children before they fetch the magical objects:

> One day the king, who was riding into the country with some of his courtiers, chanced to pass the house where the three were living, and they, as soon as they heard the king was coming, ran down the steps and stood bareheaded to give him a respectful salutation… The king… looked at them steadily, and remarked that on their foreheads there was something like a golden star (Straparola 1901: IV.3).

The Galway tale speaks of the king giving the children a magical golden apple that would have brought them to the magical apple–tree in a magical garden guarded by a black bull. *The Tale of Ancilotto* contains an episode, in which the two brothers prompted by their sister go looking for a magical apple for her, which "grows … in the midst of a fair garden, and is watched day and night by a poisonous beast which kills without fail all those who come nigh to the tree" (Straparola 1901: IV.3). The parallels again are compelling – not only we have the similarity in terms of the magical object sought, but also in terms of its location and the malevolent character of its guardian.

The end of the Galway tale is however different from that of Straparola's: in the former, the children find out about their identity in the magical garden, whereas in the latter, the children – like everyone else – are proclaimed the king's heirs by the magical bird at the royal dinner in the palace. These details are absent from the Irish telling. And yet, despite this difference in the ending, it is clear that the Galway storyteller based his story on some garbled version of Straparola's tale which somehow became known to him.

ATU 707 in Ireland. Foreign influences: *Arabian Nights*

Irish storytellers were equally inspired by another version of the ATU 707 folktale type, found in *The Arabian Nights* collection. For example, the tale 'The Singing Tree, The Talking Bird and the Golden Waters' (*sic*), collected in the Rower (Co. Kilkenny) and

recorded in English presents a modernised retelling based on the popular adaptation of *The Arabian Nights*' story.[1] Opening the tale, the storyteller narrated, "Once upon a time out in Morocco, there was a Sultan. So the Sultan's man used to take a walk down the city every evening…"[2] He overhears the conversation of three sisters, who wished the Sultan's butcher, the Sultan's baker and the Sultan himself as their future husbands.[3]

Despite heavily borrowing from *The Arabian Nights* English translation at the outset, the tale includes a number of innovations on the part of the teller, who introduced some contemporary details that would have seemed reasonable to his audience. Firstly, when the children were disposed of by their jealous relatives, the gardener pulled their basket with a long pole that he happened to have at his disposal (NFC 98, 316). Secondly, the children grow "to be two young gentlemen and the girl to be a grand young lady" (NFC 98, 318). Thirdly, the children use curious objects to stuff their ears: "crocket pins and packs" were used as ear–plugs by the youngest sister; her eldest brother used some form of cotton[4] and his brother used wool – which were not good enough to protect the young men from hearing the noise that turned them into stones.[5] Fourthly, the life tokens left by the brothers to their sister included a "hang–ker–chef" (NFC 98, 322) which "faded" when the brother was turned into a stone. Finally, the sister, on saving her siblings, "shook hands with her two brothers when they were returned to her in their perfect shape again" (NFC 98, 324), and their mother's sisters fate was sealed "under arrest, but I don't think they executed them, they gave them penal servitude for life" (NFC 98, 326) concludes the storyteller.

The Kilkenny version was recorded in 1929, its language sounded very plain and sometimes naive, and its imagery was heavily stained with the marks of its time. But were other versions compiled on the basis of *The Arabian Nights* adaptations any different? I have already spoken in length about the way the sisters chose their future husbands, as well as how and by whom the king's children were saved from the river, as well as how they

1 The tale was collected by Tobias Kavanagh from Bob Brennan in July 1929 (NFC 98, 314–326).

2 Cp. this opening with the English translation of Galland's tale: "There was an emperor of Persia named Khoonoo–shah. He often walked in disguise through the city, attended by a trusty minister" (Anon. 1899: 109).

3 Cp. "By what the eldest said he presently understood the subject of their conversation was wishes: 'For,' said she, '… mine shall be to have the sultan's baker for my husband…' 'For my part,' replied the second sister, 'I wish I was wife to the sultan's chief cook…' 'For my part, sisters,' said the youngest sister, 'I wish to be the emperor's queen–consort'" (Anon. 1899: 109–110).

4 The term used here is "wadding" (NFC 98, 320) which is different from other terms for cotton (e.g. in NFC M 72, 311, the girl uses 'cotton' (*cadás*), whereas in NFC M 72, 320 the word barrach 'tow' is used. In the latter, the storyteller goes off his topic to say that the tow is "a part of flax, like cotton" (*cuid den líon, ar nós cadáis*, NFC M 72, 320). The term 'wadding' is of technical nature and used to denote the cotton filling stitched inside the quilt. Its use showed the familiarity of the Kilkenny storyteller with the patchwork and quilting terminology; his source was most likely female as the quilt–making was normally practised by women in traditional Ireland.

5 There is an indication this motif was borrowed from an Irish–language version of ATU 707. The brothers were warned "that there was many went in search of them and were turned into green flags" (NFC 98, 318). The green flags in question are 'the flag–stones of green colour' (eg. na clocha glasa, NFC 72, 314 = NFC 65, 268–70) found in the Irish–language variants of the tale, and are most likely the garbled translation of their Irish equivalent into English.

fetched the magical objects. Various versions provide the magical objects with their names in Irish which are always different – such as 'the golden water, the singing tree and the talking bird' ("*an t–uisce órga*, *an crann ceolta agus an t–éan cabaireach*," NFC 72, 319) or 'the water of melody, the singing tree and the talking bird' ("*uisce an fhuaim*, *éan ag cómhrádh agus crann an chéoil*, NFC 840, 185). However, some versions provide their equivalents in English which are always the same: '*the* singing tree, *the* talking bird and *the* golden water. This is how they were called.' (e.g. "*an* singing tree, *an* golden water, *agus an* talking bird. *Sin é an t–ainm a bhí orthab*", NFC 1631, 127). Other items to do with the magical objects mentioned in different versions are also named in English, while the rest of the text continues in Irish.

In the final section of my paper, I would like to focus on how the final episode was treated in various versions of the ATU 707 folktale type in Ireland. I shall hope to demonstrate in what way the oral tradition adapted to foreign realia spoken of in 'The Three Jealous Sisters' tale disseminated across the island.

Diglossia in Irish Folklore Records: Lexical Borrowing or Referential Code–Switching?

With the arrival of the royal father to the feast arranged by his children in the presence of the talking bird, the singing tree and the golden water comes the moment of truth: by taking part in the feast, the king is reunited with his family. He is made truly welcome, shown by the hosts around the house and rejoices at every wonder he sees. However, his meal is not suitable for consumption: this paradox is resolved through an address of the magical bird to the king that speaks the truth about the fate of his progeny. Different versions present the meal offered and the objects demonstrated to the king in a different way.

In some variants, the special meal arranged for the king contains pearls. In the Donegal version recorded in September 1937 from Séamus Ó Caiside by Ludwig Mühlhausen, the bird asks the youngest sister to serve the king with a cucumber stuffed with pearls:

> Take it, split the cucumber, put the pearls inside into its hollow part, close it up and put it on the king's plate.[1]

Sometimes the word 'pearls' is phonologically assimilated as in "a dish of pearls" (*mias phéarlaí*, NFC M 72, 322)[2] or else the storyteller resorts to referential code–switching, producing such collocations as "a pot of *pearls*… a plate full of *pearls*" (*pota* pearls… *lán*

---

1 *Tabhair leat 7 scoilt an cucumber 7 cuir na péarlaí istigh ina chroí, druid suas é 7 cuir ar phláta an rí é* (Mn4 SC KN 86)

2 The word pérla 'pearl' was registered in Modern Irish since the early 17th century. According to the *Dictionary of the Irish Language, pérla* is an English loan–word, and its earliest use is cited in G. Keating's poetry c. 1613 (eDIL, s.v.) as well as in Dáibhí Ó Bruadair's Duanaire, c. 1630, (CnG s.v.).

pláta pearls, NFC M 1631, 132). Both usages feel equally possible, and there is no hesitation on the part of the speaker to eliminate the usage of English.[1]

Apart from such correspondences found in the storyline of the plot in the above analysis of the different variants of the tale, another striking feature joining all the versions is the matter of the language employed on occasions. When describing key objects of the tale, many storytellers resort to English. In the 1937 version from Donegal referred to above, Ó Caiside uses the following terms: 'cage' (to denote the container for the talking bird), 'fountain' and 'basin' (to denote the containers for the golden water), 'ball' (the object given by the old man to the elder brothers and their sister to follow up the hill) and 'cucumber' (an ingredient for the royal meal). In the 1930 Galway version (recorded in NFC 72, 317–23), the king is referred to as the 'Sultan'.

In the 1962 Galway version (recorded in NFC 1631, 98–136), the three magical objects are referred to as the 'singing tree', the 'golden water', and the 'talking bird',[2] the container and the room for the bird in the royal children's home are denoted as the 'cage' and the 'hall'. When the girl realises she is not trained to cook for the king, she exclaims: "Really, I do not have any *skill*,"[3] and asks for advice from the 'talking bird' who orders her to boil 'pearls' in the 'stew pot'.[4] The meal that the king enjoys in the house of the children is called 'a small *lunch*' ('lunch *beag*').

Another Galway version (NFC 804, 464–479) recorded by Proinnsias De Búrca on 14 April 1942 from Peadar Ó Maille of Ballindine (Ir. *Beal an Daighin*) contained a slightly different ingredient: instead of the stuffed cucumber, the royal father was served with glazed pudding:

> The bird ordered to put the dish of pearls into the place where it should have been[5] and to prepare glazed pudding (Ir. *putóg gléasta*) and to stuff it with pearls (Ir. *péarlaí*). The girl asked the bird where she could get the pearls, and the bird told her to go to the tree, and that she would get there a branch growing from it, to take the skin off the branch and dig into the ground, and to get her pearls there.

A Donegal version recorded by Seán Ó hEochaidh in March 1954 from Searlaí Ó Searcaigh, resident of Muraghmullan (Ir. *Machaire Maoláin*), who heard it from old people

---

1 One may observe, however, that NFC 72 was recorded in the 1930s, whereas NFC 1631 in the 1960s. The shift from assimilation to code–switching can thus be explained by a bigger linguistic picture, i.e. that in the second half of the 20th century the language shift towards English was taking place at a rapid rate.

2 Likewise, in the Galway version recorded in 1942 from Peadar Ó Maille by Proinnsias De Burca, these are called "An Speaking Bird," "An Singing Tree," and "An Yellow Water" (NFC 804, 470).

3 *Ar ndódh níl skill ar bith a'msa* (NFC M 1631, 131).

4 'At the end, it (i.e. the bird) told her when the king and the strangers and themselves would have eaten the dinner, it told her to boil a *stew pot* or a pot of *pearls*. And a plate full of *pearls* to lay out in front of the king' ("*Ach ar a dheire dúirt sé (i.e. an t–éan) léithe nuair a bheadh an dinnéar ithte ag a' Rí agus ag na strainséaraí agus acab fhéin, dúirt sé léithche stew pot nó pota pearls a bhruith. Agus lán pláta pearls a leagan ar aghaidh an Rí...*", NFC M 1631, 132).

5 *D'orda an t–éan dise péarlaí a chuir i n–áit an stuf ba cheart a bheith ann* (NFC 802, 477).

in Annagary (Ir. *Ath na gCoire*), also contained a dialogue between the youngest sister and the talking bird, the latter giving instructions to the girl where to find the ingredients for the royal dinner:

> The girl asked the bird what kind of dinner she should make for a noble man. The bird told her and the pearls (Ir. *péarlaí*) were supposed to be in the dinner.
> "Where would I get the pearls?" says she. "Get the spade at the top of the garden and dig underneath the tree and you will get a lot of them". So the girl went and dug and got plenty of pearls at the bottom of the tree.[1]

The Arabian Nights converge with the Irish variants of ATU 707 cited above in the closing episode, when the king finds out about his relationship to the children. The key incident of the tale is focused on the very moment when their origin is revealed directly by the talking bird announcing the children's ancestry, the story of their life and the treachery of the eldest sisters against the king's wife. This announcement is followed after the king is offered his royal meal.[2] However, the parallelism in terms of detail and the development of the storyline continues. In the three Donegal variants as well as the three Galway ones cited above as well as in *The Arabian Nights* the talking bird advises the princess to go to a tree and dig the pearls out from the ground in that place.[3] This convergence can hardly be explained on the basis of a typological similarity of the Irish ecotype A (to which all the versions belong) with its foreign counterpart because both fit the same ATU classification.

One needs to ask the following question: should the six versions recorded by the folklore collectors from Irish–speaking storytellers be regarded as a free rendering of a version of the story in *The Arabian Nights* known to them? Alternatively, can the Irish variants be credited with any independent standing of their own? It is probably true to state that Irish storytelling tradition owed much in this regard to *The Arabian Nights* compilation and the only possibility how the *Arabian Nights* tale entered the oral tradition can be posited – through its retelling from a reading available in the book form.

The existence of printed copies of *The Arabian Nights* in Donegal and Galway can be posited. The variants of the tale recorded in Co. Galway come even closer to *The Arabian*

1 *Chuir an deirbhshiúr ceist ar an éan goidé'n seórt dinneára a bhéadh aici fá choinne an fhir uasail. D'innis an t–éan daoithe, agus bhí péarlaí le bheith ins an dinneár. "Cá bhfuighidh mé na péarlaí?" arsa sise. "Tá; tabhair leat spád suas go bárr an ghárraidhe," arsa 'n t–éan, "agus tochail ag bun a' chrainn agus gheobhaidh tú neart." Chuaidh sí suas agus thochail sí agus fuair sí neart péarlaí ag bun a' chrainn*. (NFC 594, 292–3).

2 "As soon as the emperor saw the dish of cucumbers set before him, thinking it was stuffed in the best manner, he reached out his hand and took one; but when he cut it, was in extreme surprise to find it stuffed with peals. 'What novelty is this?' said he, 'and with what design were these cucumbers stuffed with pearls since pearls are not to be eaten?' (Anon. 1899: 129).

3 "'Cucumbers stuffed with pearls!' cried Princess Perie–zadeh with amazement; 'surely, bird, you do not know what you say; it is an unheard–of dish; besides, all the pearls I possess are not enough for such a dish.' 'Mistress,' said the bird, 'do what I say, and as for the pearls, go early to–morrow morning to the foot of the first tree on your right hand in the park, dig under it, and you will find more than you want'" (Anon. 1899: 126).

Nights than the Donegal ones did. Such details as the naming of the king as the 'Sultan' (NFC 72, 317–23), as well as the list of the key objects of the tale recorded in English (NFC 1631, 98–136; NFC 804, 464–479), indicate that their narrators were acquainted with the way these characters and objects were named in the printed versions of the tale published in English. Folklore collectors, working in Galway at the end of the 19th century as well as in Donegal in the early 20th century noted the acquaintance of the local residents with the popular versions of the *Arabian Nights*.[1] Some of them could read, and such readings were also common in the Gaelic–speaking areas in the late 19th – early 20th century:

> It was the custom in some districts to have them read in certain houses, on occasions when numbers where collected in the evenings at some business or employment… People became so familiar with these tales and stories, that many were able to recite them to their neighbours without the aid of any book, but now this practice has nearly passed away in Ulster.[2]

> They used be telling stories in a house here and the house used be crowded and some of them couldn't get in. They got the stories out of a book called 'The Arabian Nights'.[3]

On the international stage, a similar phenomenon was happening all around Europe. The custom of introducing and adapting Oriental tales was at the height of its fashion at the end of the nineteenth – early twentieth century.

> When printed editions of the Nights or individual tales had flooded the European market, popular storytellers and narrators retold and imitated stories originating from the Nights… The Nights both originate from a multiplicity of origins and in turn have passed on their legacy to a large variety of narratives worldwide.
>
> (Marzolph 2006: 5–6)

In this way, Ireland was not in any way behind the European development. The insular oral tradition was consuming the new motifs and plots of *The Arabian Nights* with every fresh innovation that the collection offered, creating new stratagems which provided different perspectives on the magical realism. That the young girl were to be victorious over her elder siblings (male or female) was certainly seen as a challenge to the foundations of the Irish traditional society and possibly explains the tale's overwhelming popularity

1 Jeremiah Curtin, collecting Irish folklore in Galway in 1892, was exposed, but not interested in Irish oral narratives based on the *Arabian Nights*: "On 9 November [1892], the diary says '… A man from 12 miles away came to tell us stories but had only a mixture of Arabian Nights and European tales, so J[eremiah] paid him and sent him off'" (Bourke 2019: 24, my trans.). Ludwig Mühlhausen, writing about his Donegal informant, Séamus Ó Caiside, noted: "S.[éamus's] favourite reading were *The Arabian Nights*!" ("Eine Lieblingslektüre des S. waren die Arabian Nights!", Mn 4 SC KN 1).

2 Bruford 1969: 55–68 (chapter 6, 'Readers and story–tellers', esp. 59).

3 NFC 1169, 320.

with the storytellers of the day[1] – the *seanachies* certainly enjoyed trumping on the fresh ground, bringing forth stimulating and provocative material which their audiences were not to be bored of listening to. It is worth noting that the ATU 707 and other female–focused international folktale types (ATU 510A 'Cinderella'; ATU 451 'The Maiden Who Seeks Her Brothers'; ATU 425 'The Search for the Lost Husband'; ATU 425C 'Beauty and the Beast'; ATU 403 'The Black and the White Bride') were gaining popularity in the Irish oral tradition just at the time when the social mobility was becoming less and less rigid: certainly, the mass migration of female workers from post–Famine Ireland to the USA contributed to re–consideration and dilution of certain social norms. Whether these changes affected the repertoire of individual storytellers is, I believe, the topic for further investigation.

ABBREVIATIONS AND ONLINE SOURCES

BLnhÉ = *Bunachar Logainmneacha na hÉireann*/Database of the Place–Names of Ireland (https://www.logainm.ie/ga/, accessed 3 December 2019)

Mn = *Nachlass Mühlhausen*, Eberhard Karls Universität Tübingen, Universitätsbibliothek /*Ludwig Mühlhausen*'*s Archive*, University of Tübingen University Library

NFC = *National Folklore Collection*, UCD, Dublin (https://www.duchas.ie/en, accessed 3 December 2019)

CnG = *Corpas na Gaeilge* / *Historical Irish Corpus*, 1600 – 1926 (http://corpas.ria.ie, accessed 3 December 2019)

eDIL = *electronic Dictionary of the Irish Language* (www.dil.ie, accessed 2 December 2019).

REFERENCES CITED

Aarne, A. (1910). *Verzeichnis der Märchentypen*. *Folklore Fellows Communications 3*. Helsinki.

Anon. (1899). *The Arabian Nights*' *Entertainments*. With four illustrations by Fred. Pegram. London: James Nisbet.

Bottigheimer, R. B. (2014). East Meets West: Hannā Diyāb and The Thousand and One Nights. *Marvels & Tales* 28.2, 302–324.

Bourke, A., 2019, 'Alma agus Jeremiah Curtin i gConamara,' in: Firzgerald, K., Ní Fhloinn, B., Ní Úrdail, M., and O'Connor, A., *Life*, *Lore and Song*. *Essays in Irish Tradition in honour of Ríonach Uí Ógáin*. '*Binneas an tSiansa*.' *Aistí in onóir do Ríonach Uí Ógáin*, Dublin: Four Courts, 19–27.

Bruford, A. (1969). *Gaelic Folk–tales and Mediaeval Romances*. *A Study of the Early Modern Irish* '*Romantic Tales*' *and Their Oral Derivatives*. Dublin: The Folklore of Ireland Society.

[1] Despite its focus on the fate of the female protagonist, the tale was equally popular among the male and female storytellers. There are eight such recorded variants from female storytellers which is rather high as the primarily male collectors of the Irish Folklore Commission normally collected the tales from the male informants; there are eighteen such variants recorded from the male story–tellers.

Burton, R. F. (1887–8). *Supplemental Nights to the Book of the Thousand and One Nights with Notes Anthropological and Explanatory*. London. Vols. 3–4.

Canepa, N. (2008). Straparola, Giovan Francesco (c. 1480–1558). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales* (Haase, D., ed.). Vol. 3, Q–Z, Westport, 926–7.

Curtin, J. (1890). *Myths and Folklore of Ireland*. London – Dublin.

Duncan, L. L. (1893). Folklore Gleanings from Co. Leitrim. *Folklore* 4.2, 176–194.

Holbek, B. (1978). *Interpretation of Fairy Tales. Danish Folklore in a European Perspective*. Helsinki.

Horálek, K. (1968). Zur slawischen Überlieferung des Typus AT 707. *Volksüberlieferung. Festschrift für Kurt Ranke* (Harkort, F., Peeters, K.C., & Wildhaber, R., eds.). Göttingen, 107–114.

Jackson, K. (1936). The International Folktale in Ireland. *Folklore* 47.3, 263–93.

Lane, S. (1847); rev. Lane–Poole, E. W. (1909). *Stories from Thousand and One Nights. The Arabian Nights' Entertainments*. London.

Lang, A. (1898). *The Arabian Nights' Entertainments*. London: Longmans, Green and Co.

Luzel, M. (1878). Les Trois Filles du Boulanger; ou, L'Eau qui dense, la Pomme qui chante, et l'Oiseau de Vérite. *Revue Mélusine*, 206–239.

Mahdi, M. (2006). The Sources of Galland's *Nuits*. *The Arabian Nights Reader* (Marzolph, U., ed.). Detroit, 122–36.

Marzolph, U. (2006). The *Arabian Nights* in Comparative Folk Narrative Research. *The Arabian Nights and Orientalism* (Yamanaka, Y., & Nishio, eds.) London and New York: I.B. Tauris, 3–24.

McManus, L. (1915). Folk Tales from Co. Mayo, Ireland. *Folklore* 26.2, 182–95.

Ó Flannagáin, S. (1939). Sean–sgéalta ón Árainn. *Béaloideas* 9.1, 66–85.

Ó Suilleabháin, S. (1937). *Lamhleabhar Béaloideasa*, BÁC: Comhairle Béaloideas Éireann.

Ó Suilleabháin, S. (1942). *The Handbook of Irish Folklore*, Dublin: Folklore of Ireland Council.

Ó Suilleabháin, S., and Christiansen, R. Th. (1963). *The Types of the Irish Folktale. Folklore Fellows Communications* 188. Helsinki.

Oranskij, I. M. (1970). A Folk–Tale in the Indo–Aryan Parya Dialect (A Central Asia Variant of the Tale of Czar Saltan). *East and West* (Rome) 20.1–2, 169–178.

Pentikäinen, J., and Satu, A. (1978). The Structural Schemes of a Fairy–Tale Repertoire: A Structural Analysis of Marina Takalo's Fairy–Tales. *Varia Folklorica* (Dundes, A., ed.) Hague, 23–55.

Straparola, G. F. (1901). *The Facetious Nights by Straparola*. London: Society of Bibliophiles (trans. by W. G. Waters).

Thompson, S. (1928). *The Types of the Folk–Tale. A Classification and Bibliography. Folklore Fellows Communications* 180. Helsinki.

Thompson, S. (1961). *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC No. 3) Translated and Enlarged.* Second Revision. *Folklore Fellows Communications* 184. Helsinki.
Thompson, S. and Roberts, W. E. (1960). *Types of Indic Oral Tales: India, Pakistan, and Ceylon. Folklore Fellows Communications* 73. Helsinki.
Uther, H.–J. (2004). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction. Folklore Fellows Communications* 284. Helsinki.

Մաքսիմ Ֆոմին

ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԵՎ ԱՐԵՎՄՈՒՏՔԻ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԸ ՓԵՐԻՆԵՐԻ ՈՒ ԼԵՓՐԵՔՈՆՆԵՐԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ. ATU 707 խմբի հեքիաթների թարգմանությունը, հարմարեցումն ու տարածումը 19–20–րդ դդ.–ի Իռլանդիայում

Ամփոփում

Հոդվածում ներկայացված է ATU 707 միջազգային հեքիաթախմբի իռլանդական տարբերակների ուսումնասիրությունը: Առաջարկվում է սյուժետային նոր դասակարգում, որը հիմնվում է Իռլանդիայում գրառված տարբերակների չորս հիմնական էկոտիպերի վրա: Քննարկվում են դրանցից յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունները: Առաջ է քաշվում վարկած «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուի սյուժետային տարրերի՝ իռլանդական բանահյուսական ավանդույթ ներթափանցելու վերաբերյալ: Վերջինիս օգտին է խոսում իռլանդական տարբերակներում բազմաթիվ օտարալեզու բառերի գործածման փաստը: Հեղինակը եզրակացնում է. այն տարբերակները, որոնք առնչվում են ATU 707 հեքիաթախմբի իռլանդական A էկոտիպին և գրառված են 1930–1960–ական թթ., հիմնված են Իռլանդիայում 19–րդ դարավերջին տպագիր տարբերակով տարածված «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուի անգլերեն թարգմանության վրա:

Բանալի բառեր. «Հազար ու մեկ գիշեր», իռլանդական բանավոր ավանդույթ, «Երեք ոսկե երեխաներ» հեքիաթային սյուժե (ATU 707= «Հրաշալի երեխաները», СУС 707), հեքիաթային սյուժեների միջազգային դասակարգում, հեքիաթային սյուժեների ասիմիլյացիա, հեքիաթասացություն, օտար եզրեր բանահյուսական խոսքում:

Maxim Fomin

EAST MEETS WEST IN THE LAND OF FAIRIES AND LEPRECHAUNS: Translation, adaptation, and dissemination of ATU 707 in the 19th–20th century Ireland

Summary

The article presents a study of the ATU 707 international folktale type in Ireland. The author proposes a new classification of the existing Irish ecotypes, dividing all the recorded variants into four groupings (A, A', B, C) and defining their key features. Examples of phonological assimilation and referential code–switching of key English language terms in the Irish ATU 707 ecotype A are examined, pointing at the adaptation of the English–language version of the tale known as 'The Story of Two Sisters, who Envied their Younger Sister' from the *Arabian Nights* publication into the oral tradition of the late 19th century Ireland.

Key words: *Arabian Nights Entertainments*, 'Three Golden Children' (ATU 707), Irish oral tradition, folktale adaptation, international folktale classification, story–telling, code–switching.

Максим Фомин

ВОСТОК ВСТРЕЧАЕТСЯ С ЗАПАДОМ В СТРАНЕ ФЕЙ И ЛЕПРЕКОНОВ: Перевод, адаптация и распространение сказки по типу ATU 707 в Ирландии в 19–20 вв.

Резюме

Автор рассматривает сказочный сюжет, известный как «Чудесные дети» (СУС 707) на материале ирландской устной традиции. Предлагается новая классификация сюжета, базирующаяся на разделении версий, записанных в Ирландии, на четыре основных экотипа (A, A', B, C). Рассматриваются ключевые признаки каждого из экотипов. Также прорабатывается гипотеза о проникновении сюжета из собрания «Сказок тысячи и одной ночи» в ирландскую устную традицию. Одним из доводов в её пользу являются многочисленные примеры использования иностранных слов в различных вариантах сюжета. Автор делает вывод, что варианты, относящиеся к ирландскому экотипу A сюжета 707, записанные в 1930–1960 гг. во многом отталкиваются от английского перевода «Сказок», бытовавшего в Ирландии в конце 19–го века в печатной форме.

Ключевые слова: *Сказки тысячи и одной ночи*, ирландская устная традиция, сказочный сюжет «Три золотых ребенка» (ATU 707 = «Чудесные дети» СУС 707), международные классификации сказочных сюжетов, ассимиляция сказочных сюжетов, сказительство, иностранные термины в фольклорной речи.

Гоар Меликян
НАН РА Институт археологии и этнографии

КОГНИТИВНАЯ МОДЕЛЬ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОЕВ В СКАЗКЕ ТУМАНЯНА «БРАТЕЦ–БАРАШЕК»

Культурные традиции, ценностные приоритеты и особенности национального мировидения находят свое отображение в такой семиотической системе как сказочный текст. Ведь сказочный текст, для всех языковых культур, признается архитекстом (термин А. Дживанян) (иногда даже своеобразной «моделью языка»), в котором воплощается идеальный образ объективного мира или «концептуальная картина мира».

Сказки Туманяна – пересказанные народные и переводные, в полной мере раскрывают национальный менталитет, особенности мышления и мировосприятия, когнитивные и коммуникативные стили, характерные Армянской лингвокультуре. В свете когнитивной парадигмы сказочный текст осмысляется как сложный знак, который выражает знания сказителя/писателя о действительности, воплощенные в тексте сказки в виде народной или авторской концептосферы.

Целью данной статьи является рассмотрение образа главных героев в сказке Туманяна «Братец барашек» для выявления субъективных и объективных отношений между братом и сестрой с точки зрения когнитивных моделей репрезентации авторской концепросферы.

В европейской сказочной традиции сюжет сказки «Братец барашек» довольно распространенный и соответствует сказкам под номером ATU450 по «Типам международных сказок» Арне–Томсон Утера (Uther 2011: 265). Вариант данной сказки был также записан Братьями Гримм и опубликован в первом издании семейных сказок 1812 года. Известно, что первая европейская печатная версия сказки датируется XVII веком и была издана в сборнике неаполитанского сказочника Джамбаттиста Базиле под названием «Неннилло и Неннелла» (Zipes 2000:700). В русской фольклорной традиции этот сюжет также популярен и называется «Сестрица Аленушка, братец Иванушка» (http://hobbitaniya.ru/afanasyev/afanasyev148.php).

Тема маленьких детей сирот не могла не волновать Туманяна. Точная дата написания баллады неизвестна. Впервые сказка–баллада была опубликована в журнале «Аскер» в 1905 году. К первому печатному изданию Туманян написал, что сюжет взят из одноименной армянской народной сказки «Братец–барашек», из первой книги сборника Тиграна Навасардяна «Армянские Народные сказки», вышедшего в 1882 году в Вагаршапате. (см. *Նավասարդյան*, 1882: 14; Թումանյան 1990, 560). Однако очевидно, что Туманян как знаток народной сказки был знаком

также с другими версиями данной сказки и также воспользовался другими источниками. Позднее, Туманян признался, что добавил в свой вариант детали из васпураканской сказки, которую записал известный фольклорист Г. Сrвандзтянц и опубликовал в сборнике «Манана» под заглавием «Братец–барашек». Туманян включил также элементы из других вариантов сказки (Թումանյան 1990, 560).

Есть предположение, что именно из–за того, что сюжет сказки весьма распространенный, Туманян решил изложить его в стихах, чтобы сделать историю сирот более впечатляющей и интересной для восприятия. Пересказав сказку по новому, изменив форму повествования в стихотворную, он добавил новые эпизоды, но при этом остался верным духу и содержанию армянской народной сказки.

В армянской народной традиции эта сказка представлена в десяти вариантах, собранных из разных этнографических регионов. Все версии имеют общий сюжет с различными модификациями. Каждый помогает полностью раскрыть общую природу сказки этого типа, предлагая подсказки для ее более глубокой интерпретации.

Отметим, что данный цикл сказок, пожалуй, один из немногих, где протагонисты – маленькие дети сироты. Дети в сказках выполняют особую функцию и согласно теории Юнга в сказке дети появляются тогда, когда нет необходимости изображать паттерны человеческих отношений: то есть изображать процессы, происходящие между мужчиной и женщиной (von Franz 1996:192).

Именно в таких сказках дети часто выступают в главных ролях. По мнению Фон Франц, («Толкование волшебных сказок») дети сравнительно мало дифференцированы в сексуальном и психическом отношении, они стоят гораздо ближе к гермафродитному первосуществу. Таким образом, дите — это вполне подходящий символ для Самости — сокровенной, скрытой в будущем внутренней целостности и в то же самое время еще не получивших развития граней нашей индивидуальности. Дитя служит прекрасным образом невинности и способности удивляться, сохранившихся в нас с незапамятных времен, являя собой и ту часть нашей собственной «детскости», которой мы пренебрегли, а также до того не существовавшую начальную форму будущей индивидуальности (Von Franz 1996:192–193).

Такие сказки имеют дело не с человеческими и индивидуальными факторами, а с развертыванием архетипов; в них показываются способы, которыми архетипы вступают в отношения друг с другом внутри коллективного бессознательного.

Интересно, что в сказке, где герои только братья или только сестры, то есть одного пола, они обычно соперники, но дети разных полов часто близки друг с другом. Отчасти это может быть объяснено различием и контрастом их интересов, а также уникальной мужской и женской моделью существования.

Отметим, что в таких сказках родители либо удалены, либо изображены как грубые и злые. По мнению некоторых психологов, в частности Ф. Хейдера, родители вместе с сестрой и братом образуют «*триадную систему*», и «*родители блокируют желания детей, создавая дисбаланс внутри триады*» (Heider 1958). Устранение родителей устанавливает баланс в отношениях брата и сестры, создавая тем самым подходящую обстановку в истории.

В сказке Туманяна “Братец Барашек” природа отношений брата и сестры основывается на функции защиты, заботы и контроля сестры над младшим братом. Эта роль старшей сестры кажется институционализированной в армянской культуре, где старшие сестры обычно должны заботиться о своих младших братьях и сестрах.

В первом варианте баллады в начале повествования Туманян написал 8 строк, которые в дальнейшем были им же удалены. Эти строки рассказывали о смерти родителей, о нелегкой судьбе детей изгнанных из родного дома.

Примечательно, что здесь писатель дает имена обоим сиротам: Мануш – имя сестры (в переводе «Фиалка», имя по названию цветка), а братца Туманян называет Мануком – что означает «младенец». Интересно, что оба имени имеют одинаковое фонологическое начало – Мануш, Манук – что делает имена гармоничными и созвучными друг с другом. Далее в повествовании он сохранил имя сестры, однако не сохранил имя брата. Данное явление может быть объяснено тем что брат, пока еще мал, он еще не обрел себя и у него нет конкретной самости.

Мы предполагаем, что у Туманяна поведенческие отношения между братом и сестрой символичны или даже метафоричны, представляя модель родственной связи, где каждому из детей приписывается особая роль. Так эта сказка может быть истолкована как анималистическая и показывающая духовную двойственность людей. Как утверждает М. Татар, брат – это инстинкт, а сестра – разумная сторона (Татар 2004: 44). Брат не может контролировать свою жажду и наказывается превращением в животное.

Показать ту нежность и заботу, с которой сестра относится к брату, для Туманяна имело первостепенное значение, поскольку эти отношения важны для развития и поддержания семейных структур. Отношение сестры, которое в балладе ярко представлено с помощью оттеночных, эмоциональных устойчивых выражений отображающих чувства рассматривается нами как культурный устойчивый паттерн. Старших сестер обычно воспринимают защитниками своих младших братьев. А когда дети отвергнуты от семьи и общества, им приходится полагаться на себя, свою любовь и привязанность друг к другу, и старшая сестра играет здесь решающую роль, защищая и не покидая брата, проявляя еще большую любовь к нему. Брат считается слабым и невинным – он нуждается в защите.

Посредством интерпретации отношений между братом и сестрой могут быть выявлены разнообразные социальные отношения. Мы выделили несколько структурных элементов приемлемых для описания образа сестры и это – когнитивные элементы, чувства и действия. То, как старшая сестра оценивает ситуацию, как она относится к своему брату – отображают когнитивные элементы и чувства. Так, туманяновская героина представляет собой модель «когнитивного и эмоционального героя». Она принимает решение за брата, она знает что лучше для брата.

— Չէ՛, ախպեր ջան, չէ՛, դու կով կըդառնաս,
Կովի կճղակի տեղից մի՛ խըմի.

Մի քիչ էլ կացի… քիչ էլ որ կեննաս,
Առաջներըս պաղ աղբյուր կա հիմի:

(Թումանյան 1990,129).

В балладе речь и описание сестры настолько пронизаны чувственными элементами, что читатель сразу проникается сочувствием и любовью к сиротам.

Քույրը մին էլ եո է նայում,
Որ մի զառը մղկըտալի
Իր եոևից տըխուր մայում
Ու մայելով վազ է տալի:

Խեղճ Մանուշը վայ է տալիս,
Վայ է տալիս, լալի՜ս, լալի՜ս.
Բայց էլ ի՞նչ աներ,
Բայց էլ ո՞նց աներ…

(Թումանյան 1990,130)

Мысль о том, что ты вытеснен из дома, чревата тяжелыми последствиями для брата и тут происходит трансформация, то есть попытка обрести себя, и необходимость стать самим собой. Это нелегкий путь, и брат сам не сможет справиться в этой нелегкой ситуации, и здесь на помощь приходит сестра. Она представляет собой символ «материнской заботы».

Трагедия разлуки ярка и очень эмоциональна в детстве; для ребенка характерно чувствовать, что его выгоняют из рая, «испытывая первый шок от незавершенности и обнаруживая, что что–то совершенное потеряно навсегда» (Bettelheim 1991:79). И здесь очень важно чтобы маленький читатель понял, что в любой ситуации справедливость восторжествует и его не оставят одного.

Акцентируя эмоциональную и когнитивную сторону в образе сестры целью Туманяна было показать силу родства, силу веры друг в друга и в силу любви, которая помогает решить самые большие проблемы в жизни.

Շատ ծանոթ մի ձայն՝ հեռո՜ւ, խո՜ւլ ու խոր
Կանչում է քնքուշ, կանչում է անզոր.
«Ախպեր ջան, ախպեր,
Անհեր ու անմեր,
Անքուր ու ու անտեր
Իմ Գառնիկ–Ախպեր.

(Թումանյան 1990,135).

Туманян представляет свою героиню защитником и обожателем брата. Она ни за что не оставит его. Ведь брат – продолжатель отчего очага, тот, кто сможет сделать то, что не сделал отец.

Кроме того, маленькие братья имеют сильную эмоциональную привязанность к своим сестрам. Доказательством этому служит однообразные схожие отношения в разных народных вариантах данной сказки. При помощи вырисовывания образа сестры у Туманяна мы с легкостью можем визуализировать культурные и национальные модели родственных отношений в армянском контексте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Թումանյան Հովհ. (1990), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. II, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Նավասարդյան Տ. (1882), «Գառնիկ Ախպեր» *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, գիրք 1–ին, Վաղարշապատ:

Сестрица Аленушка, *братец Иванушка* http://hobbitaniya.ru/afanasyev/afanasyev148.php

Bettelheim, Bruno (1991). *The Uses of Enchantment*: *The Meaning and Importance of Fairy tales*. London: Penguin Books.

Brothers Grimm http://www.pitt.edu/~dash/grimm011.html

Heider F. (1958). *The Psychology of Inter–Personal Relations*. New York: Wiley.

Uther H.–J. (2011), *The Types of International Folktales*. *A Classification and Bibliography*, Part I Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Von Franz, Marie–Louise (1996). *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston and London: Shambhala.

Zipes, Jack (2000). *The Great Fairy Tale Tradition*. *From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. Selected and Edited by Jack Zipes. New York and London: Norton and Company.

Գոհար Մելիքյան

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԳԱՌՆԻԿ ԱԽՊԵՐ» ՀԵՔԻԱԹ–ԲԱԼԼԱԴԻ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ ՆԵՐԿԱՅԱՑՄԱՆ ԻՄԱՑԱԿԱՆ ՄՈԴԵԼԸ

Ամփոփում

Հոդվածում քննարկվում է գլխավոր հերոսների՝ որբ քույր և եղբոր հարաբերությունները՝ կերպարների իմացական մոդելի տեսանկյունից: Քրոջ և եղբոր հարաբերությունները չափազանց կարևոր էին Թումանյանի համար, քանի որ կրում են փոխաբերական բնույթ և արտացոլում են հեղինակի վերաբերմունքը որբ երեխաների նկատմամբ: Երբ երեխաները մերժվում են ընտանիքի և հասարակության կողմից, նրանք պետք է ապավինեն իրենց սիրուն և միասնությանը և ավագ քույրը այստեղ որոշիչ դեր է խաղում: Եղբայրը համարվում է թույլ օղակ, նա պաշտպանության կարիք ունի: Թումանյանի հերոսների կերպարների մեկնությունը կօգնի հեշտությամբ պատկերացնել ազգակցական մշակութային և ազգային մոդելները հայկական համատեքստում:

Բանալի բառեր. հեքիաթ, Հ. Թումանյան, որբեր, իմացական մոդել, կերպար, հուզական:

Gohar Melikyan

COGNITIVE MODEL OR REPRESENTATION OF CHARACTERS IN TOUMANIAN'S RETELLING OF THE *BROTHER LAMB*

Summary

In the cognitive paradigm the fairy tale text is perceived as a complex sign, which is supposed to imply the background knowledge of the storyteller/author as his or her world vision. The aim of the article is the interpretation of peculiarities of orphan sibling characters in H. Toumanian's fairytale the *Brother Lamb*. Our goal is to identify the subjective and objective relationships between the brother and sister from the perspective of cognitive model of representation of author's world vision. Toumanian depicts his heroine as a protector and admirer of her brother. Little brothers have a strong emotional affection for their sisters. The same pattern of relationship can be traced in various Armenian folk variants of the same tales. Visualizing sister's character in Toumanian's tale we can easily get the picture of cultural and national models of siblingship in the Armenian context.

Key words: tale adaptation, H. Toumanian, orphans, cognitive model, character, emotional text.

Гоар Меликян

КОГНИТИВНАЯ МОДЕЛЬ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОЕВ В СКАЗКЕ ТУМАНЯНА *БРАТЕЦ–БАРАШЕК*

Резюме

В свете когнитивной парадигмы сказочный текст воспринимается как сложный знак, который выражает отношение сказителя/писателя к действительности. Целью данной статьи является рассмотрение образа главных героев в сказке Туманяна «Братец барашек» для выявления субъективных и объективных отношений между братом и сестрой с точки зрения когнитивных моделей репрезентации авторской концепросферы. Туманян представляет свою героиню защитником и обожателем брата. Маленькие братья имеют сильную эмоциональную привязанность к своим сестрам. Доказательством этому служат однообразные схожие отношения в разных народных вариантах данной сказки. При помощи вырисовывания образа сестры у Туманяна мы с легкостью можем визуализировать культурные и национальные модели родственных отношений в армянском контексте.

Ключевые слова: сказка, Ов. Туманян, дети–сироты, когнитивная модель, персонаж, эмоциональный текст.

Mayako Murai
Kanagawa University

"THE TONGUE–CUT SPARROW" AND THE ART OF TRANSLATING ANIMALS IN FAIRY TALES

Introduction

In this essay, I explore some of the ways in which the fairy tale can be regarded as an attempt to translate animals' language on their behalf, albeit only as far as our imagination can reach. First, I examine the way the fairy tale gives voice to and, at the same time, silences animals by making animal characters speak human language. I use the doubly silenced figure of "the tongue–cut sparrow" from one of the Japanese fairy tales translated by Hovhannes Toumanian as a metaphor for the fairy tale's way of translating animals' language. I then analyse the picturebook *The Old Animals*' *Forest Band*, based on an Indian oral retelling of the Brothers Grimm's "The Bremen Town Musicians" (KHM 27, ATU 130) and illustrated by Indian artist Durga Bai (1972–), and argue that it offers an example of a visual narrative that re–animates fairy–tale animals by translating their voices without subjugating them to human–centred and language–centred frameworks. This essay thus moves and translates across different cultures, times, media, and species, that is, East and West, past and present, verbal and visual, and human and animal.

Speaking Animals in Fairy Tales

The traditional Japanese fairy tale "The Tongue–Cut Sparrow" (ATU 480, JT 191[1]) begins when an old man who goes to a mountain to gather firewood finds in his lunch box that he left by a tree a little sparrow sleeping peacefully; obviously, the sparrow has eaten his lunch. He takes the sparrow home and takes care of her with great affection. One day, his wife finds out that the sparrow has eaten up the laundry starch she made from rice. The infuriated old woman cuts off the sparrow's tongue with a pair of scissors and throws her out. The old man goes in search of the sparrow and finds her in a little hut in a bamboo grove. He is welcomed with a feast and is given a choice between a small box and a large box to take home. He chooses the small box and goes home to find a lot of gold coins in it. His greedy wife retraces his journey and chooses the large box to take home. On her way home, she opens the box, from which vipers, centipedes, and various other monstrous creatures creep out to attack her.[2]

---

1 JT refers to the tale types in Keigo Seki's *Corpus of the Japanese Folktale* (1980).

2 This summary is based on the retelling by Toshio Ozawa and Yoshiko Ono in Shitakiri suzume (2005).

It is important that in this fairy tale the sparrow is deprived of her ability to speak in a strikingly literal manner, that is, by having her tongue removed. After having her tongue cut off, however, the sparrow still seems to be able to speak, but, instead of following the sparrow's ensuing predicament, the story focuses on the human characters' adventures and ends with the salvation for the good old man and the punishment for the evil old woman while the sparrow remains on the margins of the human–centred story. I argue that the tongue–cut sparrow can be regarded as a metaphor for the way in which stories we tell about animals may deny animals their own voices, or tongues, even when they are given the ability to speak human language.

Let me illustrate this point visually by comparing two contemporary Japanese picturebooks indicating two contrasting approaches to visualising "The Tongue–Cut Sparrow." The front cover of the picturebook illustrated by Setsuko Mashima (Figure 1) depicts the eponymous sparrow wearing a beautifully designed kimono and dancing elegantly in front of a tastefully decorated table. On the other hand, the front cover of the picturebook illustrated by Kyōko Taira (Figure 2) shows a distant view of the village where the story takes place, seen from the sparrow's point of view. Whereas Mashima's illustration on the left anthropomorphises the sparrow in several aspects, such as body, clothing, and food culture, and represents the scene from humans' perspective, Taira's illustration on the right depicts the sparrow as a sparrow and invites us to see the world from the sparrow's viewpoint. Although the verbal texts of these two picturebooks tell virtually the same story, the latter can be regarded as an attempt to reimagine the story from the silenced animal's point of view through visual images, that is, to translate the animal's language visually.





Figure 1 (left). Toshio Ozawa and Yoshiko Ono. (2005) *Shitakiri suzume*. Illustrated by Kyōko Taira. Tokyo: Kumon Shuppan. Figure 2 (right). Setsuko Hasegawa. (2004) *Shitakiri suzume*. Illustrated by Setsuko Mashima. Tokyo: Iwanami Shoten.

The question I now ask is: what kind of voice are animals given in fairy tales in general? It can be said, on the one hand, that fairy tales endow nonhuman animals with cognitive powers, emotions, and agency and advocate an equal, if not always harmonious, relationship between human and nonhuman animals. In many fairy tales, human and nonhuman animals

interact with each other without any of the communicative boundaries that separate different species in the real world. This seamless worldview, where translation among different species is unnecessary and unknown, may appear similar to the prelapsarian harmonious unity of all God's creatures. However, the fairy tale is not as exclusively anthropocentric as the Judaeo–Christian creation myth in which the human male is given dominion over the earth and the right to give names to all the other creatures (including "woman"). In fairy tales, animals use human language to communicate with humans and negotiate with them as their equals. In this respect, the human–animal relationship in fairy tales is characterised not only by its seamlessness but also by its flat, non–hierarchical nature.

Despite being given the ability to speak human language, however, animals in fairy tales are often relegated to subsidiary roles that are either functional, metaphorical, or allegorical in the service of developing a fundamentally human–centred plot. For example, the main function assigned to animal helpers, who frequently appear in fairy tales in many cultures, is to help the human protagonist perform difficult tasks to achieve his or her aims in human society, such as becoming rich and marrying a beautiful princess or a handsome prince. Conversely, animals also act as adversaries of the human protagonists who eventually defeat them in order to display their physical or mental capacities. Either as helpers or adversaries, animals in these tales are given the ability to speak human language with the result that their different ways of being in this world do not pose any radical challenges to the human–centred worldview.

Animals in fairy tales may also turn out to be humans who have been transformed into animals by a curse, and who, after trials and tribulations, regain their human form and marry human partners in the end. In these tales, the animal, like the Beast in "Beauty and the Beast," bears a metaphorical meaning as a lamentable state into which a human being can fall as a result of misconduct or misfortune. On the other hand, in animal bride tales such as "The Selkie Wife" (ATU 400) or "The Crane Wife" (JT 115), animals take human form to marry their human partners but eventually reveal their animal identity, which leads them to go back to the animal realm. In these tales, animals are given voice in the human realm as long as they take the form of humans.

There are also fairy tales that feature animals as protagonists who remain animals throughout the story. Animals in these tales tend to come close to animals in fables, another genre of traditional narrative that often features speaking animals. The use of animal characters in fables such as Aesop's Fables is largely allegorical in that animals clearly represent certain attributes in humans and therefore can be seen as humans in the guise of animals, rather than as animals as animals. "The Three Little Pigs" (ATU 124) and "The Wolf and Seven Young Kids" (KHM 5, ATU 123) are among the best–known fairy tales that use animals primarily in an allegorical manner, and "The Bremen Town Musicians," which I will discuss below, is often interpreted as a fable about people disadvantaged by old age.[1] However, animals in fairy tales tend to be more independent from overt allegorical

1 According to Tara Books' editor V. Geetha's personal experience, this allegorical interpretation also applies to the Indian oral retelling of "The Bremen Town Musicians." This information was provided by the editors

meanings than those in animal fables, which affords the former a greater potential for animal–oriented interpretations.

In either of the three cases discussed above, the role assigned to speaking animals in fairy tales, whether functional, metaphorical, or allegorical, is to fulfill humans' wishes. In this respect, their nonhuman difference is mainly used as a necessary prop for narrativising human desires in the mode of fantasy. Does this mean, however, that animals in fairy tales are merely human beings disguised as animals and, therefore, are totally deprived of the possibility of speaking on their own terms?

In her book *Thinking Animals*: *Why Animal Studies Now*?, Kari Weil (2012) applies the idea of "critical empathy" developed in trauma theory to ways of relating ethically to animals and proposes the term "critical anthropomorphism" to distinguish it from the kind of anthropomorphism grounded in a too facile projective identification. Weil describes these two kinds of anthropomorphism as follows:

> *On the one hand*, *as a process of identification*, *the urge to anthropomorphize the experience of another*, *like the urge to empathize with that experience*, *risks becoming a form of narcissistic projection that erases boundaries of difference*. *On the other hand*, *as a feat of attention to another and of imagination regarding the other*'*s perspective*, *this urge is what brings many of us to act on behalf of the perceived needs and desires of an other*/*animal*. (*p. 19*)

For Weil, critical anthropomorphism, the second of these approaches, whether in theory or in art, means to "imagine [animals'] pain, pleasure, and need in anthropomorphic terms, but stop short of believing that we can know their experience" (p. 20). I believe that the fairy tale can serve as an artistic practice of critical anthropomorphism, a step towards giving voice to animals on their behalf, albeit only as far as our imagination can reach.

One way of doing this is to represent animals' voices with visual images. Visual images can encourage the viewer to imagine a narrative that is not strictly bound to the verbal text and that goes beyond that which can be expressed by language. In what follows, I will apply Weil's notion of critical anthropomorphism to my analysis of the visual representations of animals in the picturebook *The Old Animals*' *Forest Band*, which, as I will argue, offers an example of a visual narrative that re–animates fairy–tale animals by giving voice to animals without subjugating them to human–centred and language–centred frameworks.

Singing Animals in The Old Animals' Forest Band

The Old Animals' *Forest Band* is based on an Indian oral retelling of Grimm's "The Bremen Town Musicians" and is retold in English by contemporary Indian writer Sirish Rao. It was one of the tales that Tara Books' editorial director V. Geetha heard from her grandfather when she was a child, and she became aware of the tale's German origin much

---

of Tara Books in a personal email communication with the author on 4 June 2019. I am grateful to the editors of Tara Books for answering my questions.

later.[1] The story follows the general outline of Grimm's tale, including the famous scene in which the four animals perch on each other's back and rout a band of thieves. One major difference in terms of plot development is that the animals in this version do not initially set out to become musicians in a town; they do become musicians in the end but, as it is clear from the title of the story, in a forest rather than in a town. I will consider the implications of this change in the plot before looking at the illustrations.

Set in the Indian countryside, *The Old Animals*' *Forest Band* begins when a dog, a cow (who replaces the cat in Grimm's tale), a donkey, and a rooster are thrown out of their homes because they are now too old to be of any use for their human masters; the dog is too sleepy to bark at strangers, the cow stops yielding milk, the donkey walks too slowly, and the rooster can no longer tell day from night. They walk to the forest together, sharing their life stories on their way. In the forest, they scare a band of thieves away from an old hut by singing very loudly *and* badly in the middle of the night. Then, they make themselves comfortable in the hut. When the villagers, alarmed by the terrible singing, gather to the hut to investigate, they are glad to find their stolen gold and jewels that the thieves left behind. Their former masters now want to take these useful animals back home, but the animals refuse to leave the hut and decide to form the Old Animals' Forest Band instead. The four animals live happily ever after in the forest, singing and dancing to their hearts' content.

In this Indian version of "The Bremen Town Musicians," not only do the animal protagonists show no interest in the gold and jewels, which are often regarded as essential for the fairy–tale happy ending, but they also wish neither to go back to the village to serve their masters again nor, as the animals in Grimm's tale wish, to become professional musicians to entertain people in a town. Instead, they choose to retire from human society and live in the forest, not quietly as usually expected of the old, but as loudly as they like. Obviously, it is the freedom that the animals value most. We can assume that the villagers can still hear the animals' terrible singing but apparently do not try to stop them. After all, although it was done inadvertently, the animals brought happiness to the villagers by retrieving their treasures from the thieves. This, therefore, is a happy ending for both parties on their own different terms.

Importantly, it is not only the verbal narrative that gives more autonomy to animals in this picturebook. As I will argue below, the visual images also depict animals in a way that gives voice to their own ways of living and seeking happiness in the world.

This picturebook is illustrated by Durga Bai, who works within the Gond tradition of tribal art in central India. Although, due to poverty, she did not have the opportunity to learn to read and write, she had been immersed in the rich tradition of Gond storytelling and visual art since her early childhood (Gaur 2014). She grew up listening to her grandmother's stories handed down through the generations as well as enjoying traditional patterns painted by women on the walls and floors of their houses (Gaur 2014). She learned to paint at an early age as part of her household chores, and her paintings first became popular among her neighbours (Gaur 2014). She then began to work with Tara Books, an independent publisher

[1] This information was provided by the editors of Tara Books in a personal email communication with the author on 4 June 2019.

in Chennai founded in 1994 by Gita Wolf, whose main aim is to widen the scope of what is generally regarded as children's literature in India by incorporating indigenous Indian folk art into books for both children and adults (Karthik, CR, and Sundar 2017).

In typical Gond–style paintings, the surfaces of flat objects, plants, animals, and people are filled, or "detailed" as the Gonds call it, with intricate abstract patterns (Wolf, Shyam, and Yamakami 2010). These patterns are usually derived from motifs found in everyday objects, both natural and human–made, such as patterns on a woven rope, marks made by cows' hooves on the earth, or a pattern created by a marriage procession as it weaves through the village (Wolf, Shyam, and Yamakami 2010). It is interesting that the patterns do not seem to have any direct semantic connections with the figures or objects whose surfaces they decorate. It can be said that these patterns on surfaces create visual connections between art and nature, human and nonhuman, animate and inanimate, individual and communal, past and present, and reality and imagination, so as to weave a vision of the world as an entangled web. Originally painted to mark the seasons or to celebrate festive events, these patterns both connect the artists to the natural and cultural resources shared by the community and, at the same time, indicate the uniqueness of each artist who chooses particular patterns and reworks them to express her or his own vision (Wolf, Shyam, and Yamakami 2010). How can this abstract art form, which, like fairy tales, does not aim for realism, be seen as translating animals and representing their own ways of seeing and experiencing the world?

In Durga Bai's illustrations for *The Old Animals*' *Forest Band*, the surfaces of both animal and human characters' bodies are filled with Gond–style abstract patterns. They share the same set of patterns, which, interestingly, are not used consistently to represent individual characters; instead, patterns on the same character change from page to page (Figure 3). Animals and humans are thus woven together visually through the common patterns on their bodies that they exchange as the story unfolds. This style emphasises the interconnectedness among all the characters regardless of their species as well as their rootedness in the environment on which the patterns are modelled.



Figure 3. Art by Durga Bai for *The Old Animals Forest Band*,
Original Edition © Tara Books Pvt Ltd, Chennai, India. www.tarabooks.com

The similarities between the animal and human characters are also emphasised by the fact that their facial expressions largely remain the same no matter what happens to them. The lack of portrayal of emotion in the faces of characters is coupled with the portrayal of figures in profile, which connects all the characters visually through the same stylised eye on one side of their faces. This abstract visual style, characteristic of Gond and some other kinds of folk and ancient art, can be compared to the narrative style of the folktale identified by Max Lüthi in his *The European Folktale*: *Form and Nature*; both folk art and folktale depict characters as two–dimensional figures representing universal values. The absence of emotion on the characters' faces allows the viewers to participate in the development of the narrative by projecting their feelings onto the characters in a way different from the kind of anthropomorphism used in Disney's animation films, which often apply human–like facial expressions to animals to induce empathy.

Moreover, Durga Bai's visual narrative does not just treat animals and humans equally. We will now look at some of the ways in which it gives animals a much lounder voice than humans. First, whereas the patterns on individual animals change from page to page as I pointed out above, their colours remain consistent throughout the book, which, together with their shapes, makes them easily distinguishable from each other; grey for the cow, blue for the donkey, brown for the dog, and red for the rooster. In contrast, human characters are all painted in black and have uniformly shaped bodies, whose surfaces are also filled with abstract patterns that keep changing, which makes them almost indistinguishable from one another; even the villagers and the thieves look the same (Figure 4). This colour coding applied differently to animals and humans emphasises the individuality of the four animal characters while treating the human characters as a group that has its own concerns and intentions. As the editor V. Geetha explains, in this tale, "the animals are the story, and the humans are incidental."[1]

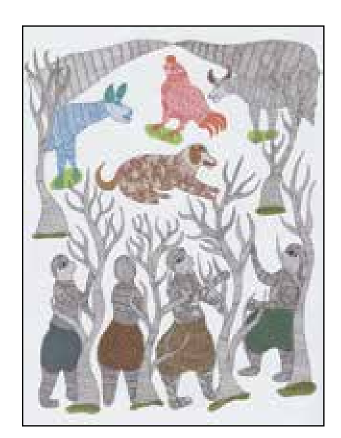


Figure 4. Art by Durga Bai for *The Old Animals Forest Band*,
Original Edition © Tara Books Pvt Ltd, Chennai, India. www.tarabooks.com

1 This explanation was provided by the editors of Tara Books in a personal email communication with the author on 4 June 2019.

In addition, the fact that the general rule of profile portrayal is broken just once for each animal protagonist seems strategic, although not in the sense that the animals appear more realistic or expressive but in the sense that such disruptions of the visual grammar can urge the viewers to look at the images of each animal more carefully, drawing their attention to the visual strategy adopted by the illustrator for this particular story (Figure 5).

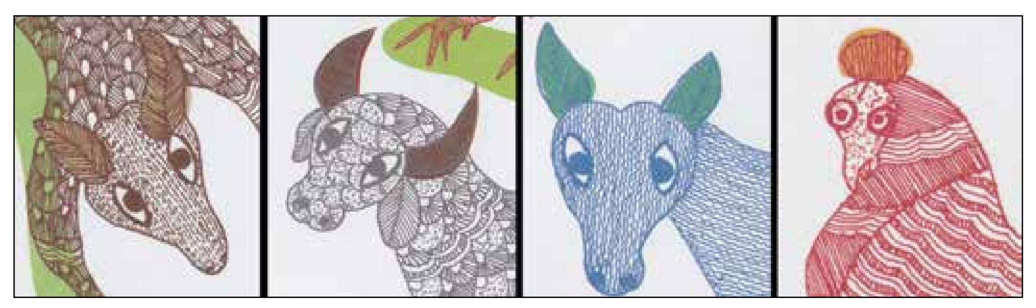


Figure 5. Art by Durga Bai for *The Old Animals Forest Band*,
Original Edition © Tara Books Pvt Ltd, Chennai, India. www.tarabooks.com

Another characteristic is that, although the animals do not change their facial expression, they express their emotions through other kinds of body language. When the dog is sad, for example, his bodily expression, with his belly on the ground and his paws stretched limply, and the composition that places his head at the bottom of his body, convey his sadness and loss of hope (Figure 6). In contrast, when the dog starts telling his life story to the cow, he stands on his hind legs and looks animated, while the cow appears all ears, expressing her sympathetic concern towards her fellow creature with her whole body (Figure 7). Durga Bai's illustrations thus invite us to empathise with the animals using our own bodily imagination not centred on facial expressions specific to human beings.



Figure 6 (left) & Figure 7 (right). Art by Durga Bai for *The Old Animals Forest Band*,
Original Edition © Tara Books Pvt Ltd, Chennai, India. www.tarabooks.com

Finally, the animals' voices are made visible in a form resembling speech balloons which contain not words but irregularly painted small dots, a feature which is not simply attributable to Durga Bai's illiteracy but can be seen as a way of indicating that animals do speak but their language is not legible to us (Figure 8). Figure 8 shows when they are singing; although the text uses standard English onomatopoeic animal sounds such as "cock–a–doodle–doo" for the rooster and "bow–wow, bow–wow" for the dog, the speech balloons are filled with dots rather than these onomatopoeic sounds. You can tell to whom the balloons belong by their colours as they seem to match the colour of each animal's body.[1] It is significant that these speech balloons are only used for animals; although human characters also speak in the text, none of them is given this visual form of speech in the illustrations. This is another unique feature of this picturebook's visual storytelling that gives voice to animal characters without completely anthropomorphising them. This is why I feel that the replacement of these dotted speech balloons with musical notes, which can be regarded as a form of human language, on the front cover weakens, if not contradicts, the critical anthropomorphism of the visual narrative of this picturebook (Figure 9).



Figure 8 (left) & Figure 9 (right). Art by Durga Bai for *The Old Animals Forest Band*, Original Edition © Tara Books Pvt Ltd, Chennai, India. www.tarabooks.com

Conclusion

To conclude, *The Old Animals' Forest Band* can be regarded as an example of an artistic practice of critical anthropomorphism. Durga Bai's illustrations re–animate the old animals in Grimm's "The Bremen Town Musicians," releasing them from the confines of the animal fable's way of representing animals as allegories of human qualities. In her visual

---

1 This idea of speech balloons, like that of colour coding, was first suggested by Rathna Ramanathan, the book designer of this picturebook, to the artist. This information was provided by the editors of Tara Books in a personal email communication with the author on 4 June 2019.

storytelling, animals’ voices become more audible, loud enough not only to rout the thieves but also to make themselves heard by all the villagers, with whom they share the environment but not necessarily all the values. It is significant that, at the end of the story, the animals find happiness in singing loudly for themselves, and we readers are invited to imagine and enjoy their voices in our own ways.

REFERENCES

Gaur, S. (2014). “Durga Bai: Telling Women’s Stories with Gond Art.” *Women’s Web*, May 26, 2014. Available from: https://www.womensweb.in/2014/05/durga–bai–gond–artist/ (Accessed 10 April 2019).

Grimm, J. & W. (2007). “The Bremen Town Musicians.” In *The Complete Fairy Tales*. Translated, introduced and annotated by Jack Zipes. London: Vintage, pp. 129–132.

Hasegawa, S. (2004). *Shitakiri suzume* [The Tongue–Cut Sparrow]. Illustrated by Setsuko Mashima. Tokyo: Iwanami Shoten.

Karthik, J., CR, S. & Sundar, M. (2017). “Game–Changers of Chennai.” *Times of India*, April 14, 2017. Available from: https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/tamil/movies/news/game–changers–of–chennai/articleshow/58166521.cms (Accessed 10 April 2019).

Lüthi, M. (1986) *The European Folktale*: *Form and Nature*. Translated by John D. Niles. Bloomington: Indiana University Press.

Ozawa, T. & Ono, Y. (2005). *Shitakiri suzume* [The Tongue–Cut Sparrow]. Illustrated by Kyōko Taira. Tokyo: Kumon Shuppan.

Rao, S. (2008). *The Old Animals’ Forest Band*. Illustrated by Durga Bai. Chennai: Tara Books.

Seki, K, ed. (1980). *Nihon mukashibanashi taisei* [Corpus of Japanese Folktales]. 12 vols. Tokyo: Kadokawa Shoten.

Uther, H. (2004). *The Types of International Folktales*: *A Classification and Bibliography*. *Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. FF Communications 284. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Weil, K. (2012). *Thinking Animals*: *Why Animal Studies Now*? New York: Columbia University Press.

Wolf, G., Shyam, B. & Yamakami, J., eds. (2010). *Signature*: *Patterns in Gond Art*. Chennai: Tara Books.

Մայակո Մուրայ

«ԼԵԶՈՒՆ ԿՏՐԱԾ ԾԻՏԻԿԸ» ԵՎ ԿԵՆԴԱՆԻՆԵՐԻՆ «ԹԱՐԳՄԱՆԵԼՈՒ» ԱՐՎԵՍՏԸ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Բոլոր մշակույթների հեքիաթներում մարդկային և ոչ մարդկային արարածները անարգել հաղորդակցվում են՝ անտեսելով տեսակները միմյանցից բաժանող սահմանները: Թեև կենդանիներին օժտում են մարդկային լեզվով խոսելու

ունակությամբ, սակայն նրանց սովորաբար տրվում են օժանդակ դերեր, որոնք կամ գործառութային են, կամ փոխաբերական և կոչված են սպասարկելու ամբողջապես մարդակենտրոն սյուժեին: Այս առումով, նրանց ոչ մարդկային բնույթը հիմնականում օգտագործվում է որպես անհրաժեշտ միջոց, որի օգնությամբ կարելի է մարդկային ցանկությունները վերածել հրաշապատում շարադրանքի: Արդյո՞ք սա նշանակում է, որ հեքիաթում կենդանիները սոսկ մարդիկ են՝ ծպտված կենդանու դիմակով, հետևաբար բոլորովին զրկված իրենց անունից հանդես գալու հնարավորությունից: Հոդվածում փորձ է արվում ուսումնասիրել այն ուղիները, որոնց միջոցով հեքիաթը կարող է համարվել փորձ՝ մեր երևակայության սահմաններում կենդանիների լեզուն թարգմանելու համար:

Բանալի բառեր. հեքիաթ, կենդանիներ, կենդանիներին նվիրված ուսումնասիրություններ, թարգմանություն, պատկերազրքեր, նկարազարդում, «Բրեմենյան երաժիշտները», «Լեզուն կտրած ծիտիկը», հնդկական ժողովրդական արվեստ, անտրոպոմորֆիզմ:

Mayako Murai

“THE TONGUE–CUT SPARROW” AND THE ART OF TRANSLATING ANIMALS IN FAIRY TALES

Summary

In fairy tales across cultures, human and nonhuman animals interact with each other without any of the communicative boundaries that separate different species in the real world. Despite being given the ability to speak human language, however, animals in fairy tales are often relegated to subsidiary roles that are either functional, metaphorical, or allegorical in the service of developing a fundamentally human–centred plot. In this respect, their nonhuman difference is mainly used as a necessary prop for narrativising human desires in the mode of fantasy. Does this mean that animals in fairy tales are merely human beings disguised as animals and, therefore, are totally deprived of the possibility of speaking in their own terms?

This paper explores some of the ways in which the fairy tale can be regarded as an attempt to translate animals’ language on their behalf, albeit only as far as our imagination can reach. I will first examine the way the fairy tale gives voice to and, at the same time, silences animals by making animal characters speak human language. I use the doubly silenced figure of “the tongue–cut sparrow” from one of the Japanese fairy tales translated by Hovhannes Toumanian as a metaphor for the fairy tale’s way of translating animals’ language. I will then analyse the picturebook *The Old Animals*’ *Forest Band*, based on an Indian oral retelling of the Brothers Grimm’s “The Bremen Town Musicians” and illustrated by Indian folk artist Durga Bai, and will argue that it offers an example of a visual narrative that re–animates fairy–tale animals by translating their language without subjugating it to human–centred and language–centred frameworks.

Key words: fairy tales, animals, animal studies, translation, picturebooks, illustrations, “The Bremen Town Musicians,” “The Tongue–Cut Sparrow,” Indian folk art, anthropomorphism

Маяко Мурай

«ВОРОБЕЙ С ОТРЕЗАННЫМ ЯЗЫКОМ» И ИСКУССТВО «ПЕРЕВОДА» ЖИВОТНЫХ В СКАЗКАХ

Резюме

В сказках разных народов люди и животные взаимодействуют друг с другом без каких–либо коммуникативных преград, что в реальном мире является особым разграничением между этими видами. Несмотря на то, что животным дается способность говорить на человеческом языке, в сказках им часто отводятся вспомогательные роли, которые являются либо функциональными, метафорическими, либо аллегорическими, что в целом помогает развитию фундаментального сюжета, ориентированного на человека. В этом отношении их нечеловеческое начало в основном используется как необходимая основа для нарратизации человеческих желаний в фантазийной форме. Означает ли это, что животные в сказках – это просто люди, замаскированные под животных и, следовательно, полностью лишенные возможности общаться как они это обычно делают? Статья исследует сказку как попытку перевести язык животных от их имени, конечно же, настолько насколько это позволяет наше воображение.

Ключевые слова: сказка, животные, изучение животных, перевод, книжки с картинками, иллюстрации, «Бременские музыканты», «Воробей с отрезанным языком», индийское народное искусство, антропоморфизм.

Էսթեր Խեմչյան
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ԺՈՂՈՎՐԴԱԽՈՍԱԿՑԱԿԱՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՈՒ ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ ԿԱՅՈՒՆ ԲԱՆԱՁԵՎԵՐԻ ԿԻՐԱՌՈՒՄԸ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործական պրպտումների ոլորտում հեքիաթի ժանրը ուրույն տեղ է գրավում: Հայ ժողովրդական հեքիաթների մշակումներին զուգահեռ նա ձեռնամուխ է եղել այլ ժողովուրդների հեքիաթների թարգմանություններին ու փոխադրություններին: Ժողովրդախոսակցական լեզվի կատարյալ իմացությունը նպաստել է հեքիաթագիր Թումանյանի ստեղծագործական աշխատանքին: Ժողովրդական հեքիաթի հստակ կառուցվածքը և այն հարստացնող ու ոճավորող ավանդական կայուն բանաձևերի բազմազանությունը բնորոշ է բոլոր ժողովուրդների հեքիաթներին: Յուրաքանչյուր հեքիաթ թեմատիկ ու մոտիվային ընդհանրություններով հանդերձ՝ առանձնանում է լեզվամտածողության, տեղական բարբառների ու խոսվածքների, կայուն բանաձևերի, դարձվածների, ասույթաբանական ժանրերի կիրառման տվյալ ազգին բնորոշ առանձնահատկություններով: Այս առումով հեքիաթի թարգմանությունը մեծագույն ուշադրություն ու վարպետություն է պահանջում: Թումանյանն ինքնուրույն մոտեցում է հանդես բերել հեքիաթների ընտրությանը և թարգմանելիս աշխատել է դրանք հարմարեցնել ազգային ինքնությանն ու ազգային մտածողության եղանակին:

XIX դարավերջում գեղարվեստական թարգմանությունները գալիս էին լրացնելու գրականության «*…ծանր, ինքնուրույն խնդիրը*» (Թումանյան 1994, 460, «Թարգմանությունները և հրատարակությունները մեզանում»), այն համալրելով համաշխարհային գրականության օրինակելի և դասական ստեղծագործություններով: Հովհ. Թումանյանը կարևոր տեղ և դեր էր հատկացնում թարգմանություններին և գտնում էր, որ թարգմանության համար ընտրված նյութը պետք է բավարարեր երեք պայմանի. «*…ճաշակով ընտրություն, լավ լեզու, խնամքով հրատարակություն*» (Թումանյան 1994, 460): Այդ առումով Թումանյանը ներդրում ունի նաև թարգմանական հեքիաթների ասպարեզում, որոնք կազմում են նրա հեքիաթագրության մի մասը: Նա 1910–16 թթ. ընթացքում թարգմանել և փոխադրել է օտար ժողովուրդների քանից ավելի հեքիաթներ:

Ժողովրդական հեքիաթային նյութը մշակելիս Հովհ. Թումանյանն առաջնորդվում էր ոչ միայն նույն սյուժեի հայկական տարբերակների բազմազանությամբ, այլև՝ այլ ազգերի նմանատիպ սյուժեներ ունեցող հեքիաթներով: Նրան քաջ հայտնի էին կովկասյան, ռուսական, արևելյան և արևմտաեվրոպական ժողովուրդների հեքիաթների ժողովածուները, որոնցում ամբարված հեքիաթների հայկական

զուգահեռներն ու տարբերակները մշակելիս դրանք հմտորեն օգտագործում էր որպես հավելյալ նյութ, համադրում միմյանց հետ՝ ավելի տարողունակ դարձնելով իր մշակած հեքիաթները: Միևնույն ժամանակ դա հնարավորություն էր տալիս ընտրված հեքիաթի մեկ սյուժեի սահմաններից դուրս գալ, մշակվող սյուժեն ամբողջացնել և կատարելության հասցնել, ազատվել ավելորդաբանություններից ու անիարկի կրկնություններից, թողնել այն հիմնականն ու առանցքայինը, որը գեղագիտական, բարոյախրատական և դաստիարակչական կարևոր դեր էր խաղում մատաղ սերնդի կրթության հարցում:

Հեքիաթագրության մեջ Հովի. Թումանյանը, պահպանելով հեքիաթի ավանդական մոդելն ու հեքիաթապատման օրինաչափությունները, հրաժարվում է երկարաշունչ, ավելորդ դրվագներով ծանրաբեռնված պատումներից: Նրա հեքիաթներն առանձնանում են հակիրճությամբ և սյուժեի սրընթաց զարգացմամբ[1]:

Թումանյանագետ Էդ. Ջրբաշյանի բնորոշմամբ՝ Թումանյանը բանահյուսական մի շարք տարբերակներից վերաստեղծում է նոր տարբերակ, որն իր մեջ ներառում է ժողովրդական պատումներում եղած լավագույնը՝ ավելացրած թումանյանական նոր դրվագներն ու մանրամասները: «*Միշտ բացահայտվում և ընդգծվում է այն նվիրական գաղափարն ու իմաստը, որը Թումանյանի ըմբռնմամբ, տվյալ բանահյուսական երկի հիմքն է կազմում*» (Ջրբաշյան 1996, 741):

1913 թ. գարնանը Կովկասի հայոց հրատարակչական ընկերությունը բանակցություններ է վարում Հովի. Թումանյանի հետ, մասնավորապես, Գրիմ եղբայրների հեքիաթների թարգմանության շուրջ: Սակայն Թումանյանը հրաժարվում է Գրիմ եղբայրների բոլոր հեքիաթները թարգմանելու մտքից և իր տեսակետը նամակով հայտնում է ընկերության նախագահ Արիստակես Զարզարյանին.

Ես ամբողջը չեմ թարգմանի: Կթարգմանեմ միայն էն հեքիաթները, որ ես հավանում եմ և կամ կարևոր եմ համարում: Իհարկե, եթե փողի տեսակետից նայեյինք, ինձ համար ձեռնտու կլիներ ամբողջը թարգմանել, բայց քեզ պետք է ասեմ, որ ես առաջինը՝

---

[1] Թումանյանական այն հեքիաթները, որտեղ կրկնություններ կան, հատուկ նպատակ են հետապնդում, այն է՝ ավելի շեշտել ու ընդգծել հեքիաթային տվյալ պահը, հերոսի կամ հերոսուհու բնավորության և վարքագծի այն դրսևորումները (անխելքություն, ծուլություն, ձախորդություն և այլն), որոնց վրա խարսխված է հեքիաթի ողջ ասելիքը: Ցայտուն օրինակներ են «Պոչատ աղվեսը» հեքիաթի կրկնությունները, որտեղ «– Տատիկ, տատիկ, պոչս տուր, կցեմ, կցմցեմ, գնամ ընկերներիս հասնեմ, որ ինձ չասեն՝ պոչատ աղվես, ո՞րտեղ էիր» (Թումանյան 1996, 211): Այս կայուն բանաձևը «ձնագնդի» էֆեկտով աճում է և դառնում հեքիաթի սյուժեի զարգացման հիմնական առանձնահատկությունը: Նույն գործառույթն ունի «Կիկոսի մահը» հեքիաթի հերոսուհու հանրահայտ սուգը.

«Գընացի մարդի,	*Վեր եկավ ծառին,*
Ունեցա որդի,	*Ցած ընկավ քարին…*
Գրդակը պտպզ,	*Վա՜յ, Կիկոս ջան,*
Անունը՝ Կիկոս:	*Վա՜յ, որդի ջան…»*

(Նույն տեղում, էջ 246), որը ողջ հեքիաթի ընթացքում կրկնվում է՝ սաստկացնելով պատումի գլխավոր նպատակը՝ ընդգծել հերոսների հիմարության աստիճանը:

ցավում եմ, որ թարգմանություններով եմ զբաղվելու, երկրորդն էլ՝ հո փողով ամեն բան էլ չեմ թարգմանիլ, ինչ որ ուզենան կամ առաջարկեն ինձ»

(Թումանյան 1999, 193, Նամակներ 1905–1922):

Այն սկզբունքները, որ Թումանյանը կիրառում էր հայ ժողովրդական հեքիաթները մշակելիս, պահպանում էր նաև այլ ժողովուրդների հեքիաթների նկատմամբ: Ուստի, երբ նա պետք է թարգմաներ Գրիմ եղբայրների հեքիաթները, խուսափում է երկարաշունչ կրկնություններով ու ավելորդաբանություններով ծանրաբեռնված հեքիաթներից և ընտրում է պարզ սյուժե ունեցող հեքիաթներ, որոնք կարող էին հետաքրքրել հայ մանուկին, նպաստել նրա գեղագիտական ճաշակի ձևավորմանն ու դաստիարակությանը: Հետագայում այս հարցը նա արծարծել է Պողոս Մակինցյանին ուղղված նամակում (1922 թ. հուլիս). «*Ինձ առաջարկեցին թարգմանել Գրիմի բոլոր հեքիաթները*: … *Մի քանիսը թարգմանեցի, դեռ նրանց մեջ էլ – մի երկուսի մեջ – որոշ փոփոխություններ արի ու պատճառաբանված տվի իրենց*» (Թումանյան 1999, 423): Մեկ անգամ ևս ընդգծելով, որ իր ընտրությունն ու կատարած փոփոխությունները բխում են հայ մանուկ ընթերցողի շահերից:

Թարգմանական արվեստը պահանջում է առավելագույնս հարազատ մնալ բնագրին, ճիշտ վերարտադրել ոչ միայն բովանդակությունը, այլև հնարավորինս ճշգրիտ վերարտադրել տվյալ լեզվի բառերի, դարձվածների, կայուն բանաձևերի փոխաբերական նշանակությունը, պահպանել ստեղծագործության շունչն ու ոգին, ազգային յուրահատկությունները: Պետք է նկատել, որ իրենց տեսակի մեջ թումանյանական թարգմանությունները կրկնակի թարգմանություններ են (Ջրբաշյան, Մախչանյան 1972, 118), այսինքն՝ ընտրված հեքիաթները նախ բնագրերից թարգմանվել են ռուսերեն, ապա ռուսերենից՝ հայերեն: Անշուշտ, այս հանգամանքը դժվարացրել է Թումանյանի խնդիրը վերոնշյալ պայմանները պահպանելու գործում: Սակայն Թումանյանը թարգմանության ենթակա տեքստերի հետ վարվել է ազատ, ստեղծագործական մոտեցմամբ և ինքն իրեն առաջադրած խնդիրների համաձայն՝ դրանք կրճատել է, փոփոխել և ավելացումներ կատարել, հավելագրել է չափածո հատվածներ՝ նպատակ ունենալով այն հարմարեցնել հայ ընթերցողի ճաշակին ու պահանջներին: Հենց այդ է պատճառը, որ Թումանյանի թարգմանություններն ու փոխադրությունները, անցնելով նրա ստեղծագործական քուրայի միջով, հարստացել են հայկական հեքիաթներին բնորոշ կայուն բանաձևերով ու դարձվածներով, կերպարանափոխվել ու ձեռք են բերել հայ ազգային հոգեբանությանն ու լեզվամտածողությանը հարազատ կերպարանք:

Թեև ժամանակակիցներից ոմանք (Նիկ. Տեր–Ղևոնդյան) Թումանյանի լեզուն համարել են ռամկական (Թումանյան 1994, 138, «Պարոն Նիկ. Տեր–Ղևոնդյանը և իմ «Շունն ու կատուն»»), նա հստակ ներկայացրել է իր դիրքորոշումն այդ հարցում. «Ես ժողովրդից եմ առնում իմ նյութերը և լեզուն ու նրա հետ էլ խոսում» (Թումանյան 1994, 470, «Էս, էդ, էն–ի մասին»): Այդ իսկ պատճառով նա թարգմանությունների և փոխադրությունների մեջ նույնպես հետևողականորեն կիրառում է ժողովրդախոսակցական ձևերը՝ խուսափելով «*ժողովրդին խորթ ու անծանոթ ձևերից*» (Թումանյան 1994, 470):

Հայ հեքիաթագիրները հետևել են ժողովրդական հեքիաթների դարերով մշակված կառուցվածքային ու լեզվաոճական կայուն ձևերին: Հեքիաթային բանաձևերի (սկսածքային, միջնամասային և եզրափակիչ) ու ասույթաբանական ժանրերի (առած–ասացվածք, անեծք, օրհնանք, դարձված և այլն) կիրառության ավանդույթը հեքիաթներում կայուն և բնորոշիչ առանձնահատկություն է, որը Հովհ. Թումանյանն ըստ անհրաժեշտության օգտագործում է փոխադրված ու թարգմանված հեքիաթների համատեքստում: Այս պարագայում երկու կարևոր գործառույթ է իրականացվում. նախ՝ Թումանյանը փորձում է գտնել օտար բանաձևերին համազոր ու համահունչ լեզվական միավորներ և երկրորդ՝ օտար տեքստը հայ ընթերցողի համար դարձնում է հայահունչ ու հարազատ այն աստիճանի, որ սովորական հայ ընթերցողը չի մտածում, որ տվյալ հեքիաթը փոխառված է ուրիշ միջավայրից[1]:

Թումանյանն իր ստեղծագործական աշխատանքը սկսում է հեքիաթի մուտքն ապահովող սկսվածքային բանաձևերով: Սկսվածքային բանաձևերը սովորաբար տարբերակում են հեքիաթային ժամանակը և այն տարածությունը կամ աշխարհագրական միջավայրը, որտեղ ծավալվում են տվյալ հեքիաթի գործողությունները: Հենց հեքիաթի սկզբից ընդգծվում է ժամանակի անորոշությունն ու շատ հին լինելը: Հովհ. Թումանյանը սկսվածքային տարբերակներից ընտրում է թարգմանվող հեքիաթի սյուժեին համապատասխանող բանաձև, որը միաժամանակ ներկայացնում է հեքիաթային ժամանակի անհիշելիությունը և հեքիաթային գործողությունների տեղը: Հեքիաթների մի մասում («Ոսկի քաղաքը», «Որոտ թագավորը», «Գորտը», «Մարդակերի աղջիկն ու խորհրդավոր վարպետը») նա օգտագործում է «ժամանակ» բառը. «*Ժամանակով մի թագավոր է լինում…*» (Թումանյան 1996, 285, «Որոտ թագավորը») կամ «*Ժուկով–ժամանակով Հնդկաստանի Բենարես քաղաքում տիրելիս է լինում Ուքանա թագավորը…*» (Թումանյան 1996, 253 «Ոսկի քաղաքը»): Առաջին բանաձևում անորոշությունը տարածվում է թե՛ ժամանակի և թե՛ գործող անձի վրա, մինչդեռ երկրորդ բանաձևում նկատելի է կոնկրետացում՝ գործողությունները ծավալվում են Հնդկաստանի Բենարես քաղաքում, թագավորությունը պատկանում է Ուքանա թագավորին, գործողությունների ժամանակը բնորոշվում է «ժուկով–ժամանակով» բաղադրյալ բառակապակցությամբ, որը նաև ընկալվում է որպես անվանում: Ըստ որում՝ Թումանյանը «ժուկով–ժամանակով» բառակապակցությունը, ելնելով ավանդական պատկերացումներից, գրում է գծիկով՝ այն դիտարկելով որպես մեկ ամբողջություն: Ըստ հայ ավանդության՝ Ժուկն ու Ժամանակը խորհրդանշում է անվախճան ժամանակը և անձնավորված է ալեհեր ծերունու կերպարանքով (Հարությունյան

---

[1] Այս կապակցությամբ ցանկանում եմ ընթերցողների ուշադրությունը հրավիրել հետևյալ փաստի վրա: Տարիներ շարունակ ես շրջագայել եմ հյուսիս–արևելյան Հայաստանի գյուղերում և գրառել բանահյուսական նյութեր: Ի թիվս ժողովրդական հեքիաթների, հաճախ, որևէ զառամյալ ծերուկ կամ մեծահասակ կին, որպես հայ ժողովրդական հեքիաթ ինձ մատուցում էին ոչ միայն Հովհ. Թումանյանի հայկական հեքիաթների մշակումները, այլև՝ նրա թարգմանական հեքիաթները, հատկապես «Կարմրիկը» և «Մոխրոտը»՝ դույզն իսկ կասկած չունենալով դրանց արմատների մասին: Այս փաստն ընդգծում է այն հանգամանքը, որ Հովհ. Թումանյանն այնքան վարպետորեն է թարգմանել և փոխադրել օտար հեքիաթները, որ դրանք հայկական միջավայրում կենցաղավարելով՝ ձուլվել են հայ բանահյուսական երկացանկին և շատերի կողմից ընկալվել որպես հայկական:

2000, 443), որի ձեռքում են գտնվում գիշերն ու ցերեկը խորհրդանշող սև և սպիտակ կծիկները: Ժամանակի այս առասպելաբանական ըմբռնումը (Աբեղյան 1975, 48–49) հայկական հեքիաթներում հանդես եկող կարևորագույն բաղադրիչներից է, օրինակ. «*Մի ժուկ ժամանակ մնաց, ուրիշ թաքավոր էկավ ղրա վրա կռիվ*» (ՀԺՀ III 1962, 99), ինչպես նաև հայկական հեքիաթների կայուն սկսվածքային բանաձևերից, օրինակ. «*Ժուկով ժամանակով տղե մե գեղնա զվռնե՝ աշխար տեսնա*» (ՀԺՀ X 1967, 22): Այս կայուն բանաձևի տիպը, Հովհ. Թումանյանը ներմուծելով փոխադրվող հեքիաթի սկսվածքի մեջ, անմիջապես տեղական հեքիաթի պատրանք է ստեղծում:

Թումանյանը չի սահմանափակվում սկսվածքային բանաձևի մեկ տիպով: Նա օգտագործում է նաև ավանդական «լինում է, չի լինում» բանաձևի տարբերակները: Բանաձևի այս տիպը նախ հաստատում, ապա ժխտում է պատումի իրական լինելու հանգամանքը: Թումանյանը հազվադեպ է օգտագործում ժխտող բանաձևը, օրինակ. «*Լինում է, չի լինում մի փոքրիկ սիրուն աղջիկ է լինում*» (Թումանյան 1996, 373, «Կարմրիկը»), կամ «*Լինում է, չի լինում՝ մի վաճառական…*» (Թումանյան 1996, 302, «Գեղեցկուհի Վասիլիսան»):

Հատկանշական է, որ Թումանյանը ժխտական բանաձևը փորձել է դարձնել հաստատական. «*Լինում է, չի լինում՝ լինում է մի թագավոր, ունենում է երկու որդի, մինը՝ բարի, մյուսը՝ չար*» (Թումանյան 1996, 269, «Մարդակերի աղջիկն ու խորհրդավոր վարպետը»): Այսօրինակ փոփոխությամբ Թումանյանը նպատակ է ունեցել ցույց տալու, որ առօրյա կյանքում էլ հանդիպում են հեքիաթի բարի և չար եղբայրներին հիշեցնող մարդիկ, հետևաբար բանաձևը հաստատում է մարդկային այդ տիպերի լինելությունը:

Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ Հովհ. Թումանյանը գերադասում է սկսվածքային բանաձևի այն տիպը, որը հաստատում է թե՛ դեպքերի կատարման ժամանակը, թե՛ հեքիաթի հերոսի գոյության փաստը և թե՛ կատարվող գործողությունների վայրը: Այդպիսի բանաձևի ցայտուն օրինակ է «Փոքրիկ ձկնորսը» հեքիաթի սկսվածքը. «*Շատ–շատ տարիներ առաջ Ճապոնական ծովի ափին մի ջահել ձկնորս է լինում, անունը՝ Ուրաշիմա*» (Թումանյան 1996, 263, «Փոքրիկ ձկնորսը»):

Ի տարբերություն սկսվածքային բանաձևերի՝ հեքիաթի միջնամասային բանաձևերն ավելի բազմազան են ու տարաբնույթ և տարբեր գործառույթներ են իրականացնում: Իրենց բնույթով միջնամասային բանաձևերը լինում են արտաքին և ներքին: Արտաքին միջնամասային բանաձևերը գոյություն ունեն հեքիաթի սյուժեից անկախ: Այդպիսի բանաձևերին վերապահված է հետաքրքրություն առաջացնել սյուժեի նկատմամբ կամ էլ պատումի ընթացքն ընդհատել ու անցում կատարել մեկ այլ դրվագի: Թումանյանը լավագույնս տիրապետում է բանահյուսական այսպիսի հնարքներին և իր թարգմանությունների ու փոխադրությունների մեջ անհրաժեշտության դեպքում օգտագործում է ինչպես հմուտ բանասաց: Որպես անցումային բանաձևի դասական օրինակ՝ նա «Սագարած աղջիկը» հեքիաթում օգտագործում է հետևյալ ձևակերպումը. «*Սրանց թողնենք իրենց ճամփեն գնան, մենք դառնանք պառավին ու իր աղջկան*» (Թումանյան 1996, 342, «Սագարած աղջիկը») կամ «*Էսպես բավական ժամանակ է անց կենում*» (Թումանյան 1996, 400, «Կարմիր ծաղիկը»): Արտաքին բանաձևերի շարքը լրացնում են առօրյա արտահայտություն-ները, հարցական ու բացականչական նախադասությունները, որոնք հեքիաթի բուն

սյուժեի հետ կապ չունեն, բայց որոշակի գեղագիտական ու ոճական դեր են կատարում, օրինակ. «Առնում է մինը կուլ տալիս, *ո՛վ զարմանք*, ձենի կեսը կորչում է» (Թումանյան 1996, 290, «Որոտ թագավորը»), կամ՝ «*Դու մի ասիլ՝ էս մեր ծառան օձի միսն ուտելուն պես կենդանիների լեզուն հասկանալու շնորք է ստացել*»[1] (Թումանյան 1996, 388, «Ճերմակ օձը»): «Դու մի ասիլ» բառակապակցությունը բնորոշ է Թումանյանի լեզվին և հեքիաթներում հաճախ է հանդիպում, օրինակ. «*Իսկ երեխաները, դու մի ասիլ՝ քնած չեն ու էս բոլորը լսում են*» (Թումանյան 1996, 366, «Հենզելն ու Գրետելը»): Այս բառակապակցությունը օգտագործելով՝ Թումանյանը անմիջական զրույցի և հեքիաթապատման տպավորություն է ստեղծում:

Միջնամասային ներքին բանաձևերն օրգանապես կապված են հեքիաթի սյուժեի հետ, կոչված են բնութագրելու հերոսների գործողությունները, արտաքինը, տեսքը, հագուստները, զգացմունքներն ու վարքագիծը, նրանց պատկանող առարկաները և այլն: Հեքիաթային ժամանակի հնագույն ըմբռնումների դրսևորումները նույնպես հատուկ են միջնամասային բանաձևերին, որոնց ավանդական տարբերակները Թումանյանը հաջողությամբ կիրառում է թարգմանվող և փոխադրվող հեքիաթների համատեքստում, օրինակ՝ «*Գնում է, գնում, շատ է գնում, թե քիչ, էղ էլ աստված գիտի. մի ջրի ափից անց կենալիս տեսնում է՝ երեք ձուկը*»[2] (Թումանյան 1996, 389, «Ճերմակ օձը»), կամ՝ «*Շատ ժամանակ է անց կենում էսպես, թե՝ քիչ աղջիկը սրտով ցանկանում է մի անգամ էլ իր աչքով տեսնի անտառի տիրոջը՝ անճոռնի հրեշին*» (Թումանյան 1996, 401, «Կարմիր ծաղիկը»):

Օգտվելով հայ ժողովրդական հեքիաթապատման մեջ ընդունված բանաձևերի, լեզվական արտահայտչամիջոցների, չափազանցությունների ու համեմատությունների հարուստ զինանոցից՝ Հովհ. Թումանյանն ընտրված օտար հեքիաթի միջավայրը, հերոսներին, գործողություններն ու դեպքերը, կարելի է ասել, հարմարեցրել, հայացրել ու հոգեհարազատ է դարձրել հայ մանկանը: Քննության առնենք Թումանյանի փոխադրած հեքիաթներից մեկը՝ ճապոնական «Լեզուն կտրած ծիտիկը»: Այս հեքիաթի վրա աշխատելիս Թումանյանը ձեռքի տակ ունեցել է ռուսերեն թարգմանությունների մի քանի տարբերակ և նկարազարդումներով ճապոներեն բնօրինակը, որի նկարներն օգտագործել է փոխադրության տպագրության ժամանակ: Թումանյանի բնորոշմամբ. «*Դա մանկական ամենալավ հեքիաթներից մինն է…*» (Թումանյան 1996, 793): Լեզվական այն միջոցները, որ Թումանյանն օգտագործել է հեքիաթը փոխադրելիս, հեքիաթին տեղական գունավորում են հաղորդել: Թումանյանը հեքիաթը սկսում է. «*Վաղուց պատահած*

---

[1] Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործական մոտեցումները թարգմանության գործին ավելի ակնհայտ է դառնում, երբ կողք կողքի են դրվում բնագիրը և թարգմանությունը: Հարկ համարեցինք մի քանի նմուշ կցել ուսումնասիրությանը՝ ընդգծելու համար թումանյանական թարգմանության հայեցի դիմագիծը: Օրինակ՝ «Ճերմակ օձի» բնագիրը՝ “Der Genuß der Schlange hatte ihm die Fähigkeit verliehen, die Sprache der Tiere zu verstehen” (https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/die_weisse_schlange, “Die weiße Schlange”) – տողացի թարգմանությունը հայերեն. «Օձի միսն ուտելը նրան ընդունակություն է շնորհել հասկանալու կենդանիների լեզուն»:

[2] Նույն տեղում, “…er kam eines Tages an einem Teich vorbei, wo er drei Fische bemerkte” – տողացի թարգմանությունը հայերեն. «…մի օր նա անցնում է մի լճակի մոտից, որտեղ նա նկատում երեք ձուկ»

բան է… Ասում են մի չար պառավ…» (Թումանյան 1996, 267, «Լեզուն կտրած ծիտիկը») սկսվածքով, որը բնորոշ է հայկական հեքիաթների սկսվածքներին, ինչպես օրինակ՝ «*Մի կնիկ շատ չար էր…*» (ՀԺՀ III 1962, 63, «Օձի հավատարմությունը կնկանիցը շատ էլավ»), կամ՝ «*Սա վաղեցվա պատմություն ա*» (ՀԱԲ 21 2000, 162, «Զուլոյի անեծքը»)։ Այնուհետև նա պատումի մեջ օգտագործում է ժողովրդախոսակցական լեզվին բնորոշ դարձվածներ ու արտահայտություններ, ինչպես օրինակ. «ձեռնասովոր ծիտ», «սարուձոր ընկնել», «ծտապարի պար գալ», «ոտի վրա ծառայել», «էսպես ուրախ անց են կենում», «պառավները խոսք են բաց անում…, «էս բանը լսում է», «ճամփա ընկնում դեպի տուն» և այլն։ Հեքիաթի միջնամասում նա վարպետորեն ներմուծում է հայկական հեքիաթների միջնամասային կայուն բանաձևերից, օրինակ.

> «*Ծիտիկը որ տեսնում Է՝ իր հին տերն ու տիրուհին իրեն տես են եկել, ուրախանում, աշխարքով մին է լինում*» (Թումանյան 1996, 267, «Լեզուն կտրած ծիտիկը»), «*Բաց են անում, ի՜նչ են տեսնում՝ էլ ոսկի, էլ արծաթ, էլ անգին քար, էլ թոփերով մետաքսեղեն… Էն տեսակ մի բան, որ իրենց օրում խսկի մտքներովն էլ չեն անց կացրել։ Քանի հանում են, էնքան ավելի շատ է մնում մեջը*» (Թումանյան 1996, 268, «Լեզուն կտրած ծիտիկը»), կամ «*Զամբյուղը քարի պես ծանր է լինում, տանելը՝ դժվար*»
>
> (Թումանյան 1996, 268, «Լեզուն կտրած ծիտիկը»)։

Բերված օրինակներում աչքի է ընկնում գրական հայերենի, ժողովրդախոսակցական լեզվի և միջնամասային կայուն բանաձևերի համաձուլումը, որն ապահովում է հայկական երանգավորումը։

Առհասարակ Թումանյանն ընտրում է տարողունակ ու բնորոշիչ արտահայտություններ, որոնց միջոցով սպառիչ պատկեր է ստեղծում, օրինակ.

> *Էս շորերը հագին Մոխրոտը որ չի հայտնվում խնջույքո՜ւմ՝ շափաղը պալատի պատերովն է տալիս, հանդիսականները մնում են բերանները բաց։ Դու մի՜ ասի՝ թագավորի տղի աչքն էլ հենց ճամփին է լինում։ Տեսնում է թե չէ՝ դեմն է վազում ձեռիցը բռնում է տանում*»
>
> (Թումանյան 1996, 383, «Մոխրոտը»)։

Մոխրոտի հագուստին նա մի ուրիշ հայաշունչ բնորոշում էլ է տալիս. «… *աշխարքում հողեղեն մարդը ո՛չ ունեցել է, ո՛չ կունենա, իսկ ոտնամանները՝ զուտ ոսկուց*»[1] (Թումանյան 1996, 384, «Մոխրոտը»)։ Այս ձևակերպմամբ նա միանգամից սահմանագիծ է գծում հողեղեն և հրաշածին մարդկանց միջև և վերահաստատում այսկողմնային և այնկողմնային աշխարհների գոյությունը։ Թումանյանը «կոշիկ» բառի փոխարեն օգտագործում է «ոտնաման» բառը, որը շատ համահունչ է «ոտք» բառին և բառի անմիջական զարգացումն է հեքիաթում, իսկ «զուտ ոսկուց» կոշիկների

---

1 «Մոխրոտը» հեքիաթում. “das war so prächtig und glänzend wie es noch keins gehabt hatte, und die Pantoffeln waren ganz golden” (https://maerchen.com/grimm/aschenputtel.php, “Du Aschenputtel”) – տողացի թարգմանությունը հայերեն. «դա (շորը) այնքան հրաշալի էր ու փայլուն, որ մինչ այդ ոչ ոք չէր ունեցել, իսկ հողաթափերն էլ զուտ (ամբողջովին) ոսկուց էին»։

վերաբերմամբ կիրառում է «հալած–թափած» դարձվածը, որը ոսկու և առհասարակ մետաղների մշակման ոլորտից եկող բառ է, խորհրդանշում է կաղապարման եղանակը և հիմնավորապես պատկերացում է տալիս Մոխրոտի ոտնամանի պատրաստման միջոցի մասին. «*Էնպես է ոտին զալիս, ոնց որ հալած–թափած*» (Թումանյան 1996, 384, «Մոխրոտը»): Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ Թումանյանը քիչ, բայց արտահայտիչ բառերով շատ բան է ասում իր ընթերցողին:

Հերոսների գործողությունների, անհատական բնութագրումների, վարքագծի դրական կամ բացասական հատկանիշների պատկերմանը իրենց նշանակությամբ, այլաբանական հնարավորություններով, բարոյախրատական գնահատականներով, զգացմունքների դրսևորման կարողություններով շատ են նպաստում ասույթաբանական բանահյուսության ժանրերը: Ուստի Թումանյանն իր թարգմանությունների ու փոխադրությունների մեջ, անկախ բնագրային տեքստի ձևակերպումներից, ըստ անհրաժեշտության օգտագործում է առած–ասացվածքներ, անեծքներ, դարձվածներ՝ ավելի ընդգծելով ասելիքը կամ ստեղծելով զգացմունքային որոշակի դաշտ, որը ձևավորում է կարդացողի դրական կամ բացասական վերաբերմունքը հերոսների նկատմամբ: Օրինակ. «*– Ը՛հ, հողեմ գլուխդ,– ճչում է խորթ մերը,– ակաս–մակաս՝ էդ մոխրոտ տեղովդ հենց դու էիր պակաս թագավորի պալատում: Ո՛չ հագիդ հագուստ ունես, ո՛չ ոտիդ՝ ոտնաման, դու էլ ես ուզում պալատում պար գա՞ս, տո Մոխրոտ*»[1]: (Թումանյան 1996, 380, «Մոխրոտը»), կամ՝ «*– Այ քեզ* ***անտաշ խալխ****… եկան էս փառավոր միրգիս ծերը կտրեցին թողին: Գտնինը մտնեք դուք, գտնինը…*» (Թումանյան 1996, 332, «Լուսերեսն ու Վարդերեսը»): Անշուշտ այս անեծքները բնագրերում չկան. Թումանյանը, թարգմանությանը հավելելով հայկական միջավայրում առօրյա կյանքում կենցաղավարող անեծքները՝ ուրույն դիմագիծ է հաղորդում թարգմանվող հեքիաթի բացասական կերպարներին, հարստացնում է նրանց խոսքը, բնորոշում ու ընդգծում է նրանց չարության ու չկամության աստիճանը, ինչպես նաև բացասական վերաբերմունքը հեքիաթի համակրելի ու սիրված հերոսուհիների նկատմամբ:

Հեքիաթներին ինքնատիպ երանգ են հաղորդում Թումանյանի օգտագործած առած–ասացվածքներն ու դարձվածները, որոնք հիմնականում հեղինակային հավելումներ են և հարստացնում են հեքիաթի համատեքստը, օրինակ. «*Դե, ով որ այբն ասել է, բենն էլ պետք է ասի: Փաստահատն էլ, որ մի անգամ արդեն կնոջ հետ համաձայնել էր, երկրորդ անգամ էլ պետք է համաձայներ*»: (Թումանյան 1996, 366, «Հենզելն ու Գրետելը»), կամ՝ «*Աչքիս սև ու սպիտակը սա է մնացել, ինչո՞ւ ես ուզում սրան էլ կորցնեմ մեծերի նման:*» (Թումանյան 1996, 360, «Անտառի տնակը»), կամ՝ «*Ասում է ու արևը ապրողներին բաշխում, մեռնում*» (Թումանյան 1996, 378, «Մոխրոտը»):

Հեքիաթների ավարտի հարցում նույնպես Հովհ. Թումանյանն ունի յուրօրինակ մոտեցում: Պահպանելով հեքիաթաստեղծման ընդհանուր կարգը՝ նա խուսափում է ավանդական բանաձևերից և հեքիաթի եզրափակիչ հատվածը ներկայացնում է

---

[1] Նույն տեղում, “sprach sie, ‘bist voll Staub und Schmutz und willst zur Hochzeit? du hast keine Kleider und Schuhe, und willst tanzen!” – հայերեն տողացի թարգմանությունը. «Դու մոխրոտ,– ասաց նա,– լիքը փոշոտ ես ու կեղտոտ և ուզում ես գալ հարսանի՞ք: Դու չունես շոր ու կոշիկ և ուզում ես պարե՞լ:

եզրակացությամբ, որը բխում է պատումի ընթացքից ու հերոսների փորձություններից: Օրինակ. «*Էստեղ էլ ամեն ցավ ու հոգս վերջանում են, ու ապրում են միասին ուրախ ու անհոգ*» (Թումանյան 1996, 372, «Հենզելն ու Գրետելը»):

Ի տարբերություն ավանդական եզրափակիչ «երկնքից երեք խնձոր ընկավ» կամ «բարին` էստեղ, չարն` էնտեղ» բանաձևերի` Թումանյանը հեքիաթի եզրափակիչ հատվածում իրագործում է իր գլխավոր նպատակը: Տարողունակ, բացահայտիչ ու խրատաբանական եզրակացությամբ են ավարտվում «Ոսկի քաղաքը», «Փոքրիկ ձկնորսը», «Աներևույթ թագավորությունը», «Անգին քարը» և այլ հեքիաթներ, որոնց միջոցով Թումանյանն իր ընթերցողներին կյանքի դասեր է տալիս.

Խեղճ Ուրաշիմա. չիմացավ, որ ջահելության գաղտնիքն էր ամփոփված կախարդական տուփի մեջ, որ տվել էր իրեն հավերժահարս Սեն–Նինին: Թեթևամիտ անհամբերությունից բաց արավ ու կորցրեց: Զրկվեց ջահել, երկար կյանքից ու երջանիկ ապրելու վայելքից: Բայց նա սիրող, ազնիվ սիրտ ուներ ու գնաց իր սրտի ետևից: Էդ է պատճառը, որ մինչև օրս էլ Ճապոնիայում չեն մոռացել Ուրաշիմային ու նրա խորհրդավոր պատմությունը: Եվ շատ տեղերում պաշտում են նրան նրա համար, որ նույնիսկ աստվածների անհոգ աշխարհքում, Սեն–Նինիի սիրո մեջ էլ չմոռացավ իր հարազատներին ու իր աղքատ ծննդավայրը

(Թումանյան 1996, 266, «Փոքրիկ ձկնորսը»):

«Փոքրիկ ձկնորսը» հեքիաթում Թումանյանը բացահայտում է երիտասարդության գաղտնիքը և մատնանշում երիտասարդության ու պարտավորության սահմանագիծը, ինչպես նաև կամավոր ու ազատ ընտրության իրավունքը: Իսկ «Ոսկի քաղաքը» հեքիաթը երջանկության գաղտնիքի բացահայտման պատումն է, որի միջոցով Թումանյանը մարդկության դարավոր երազանքի իրականացման հեքիաթային ճանապարհն է ներկայացնում: Հեքիաթում ոչ թե մեկ անհատի, այլ ողջ ժողովրդի բարեկեցիկ ու երջանիկ կյանքի մի յուրօրինակ մոդել է առաջադրվում: Թումանյանը հեքիաթն ավարտում է ավանդական բանաձևի և իրականություն դարձած ցանկալի ապագայի հաստատմամբ.

Ամենքն ուրախանում են ու լիանում: Էս ուրախությունը տեսնելուց հետո ծեր թագավորն էլ կյանքն ու արևը բաշխում է ապրողներին ու մեռնում: Նրա տեղը թագավոր է նստում Դիվանան և սկսում է իր երկիրը կառավարել էն կարգով, ինչ որ տեսել էր Ոսկի քաղաքում: Ոսկի չկար նրա երկրում, բայց մարդիկ ապրում էին արդար աշխատանքով, գոհ ու երջանիկ իրենց ունեցածով: Եվ էն ժողովուրդը, որ մի ժամանակ տրտնջում էր, թե աշխարհը նեղ է ու ցավով լիքը, հիմա երգում էր ամեն տեղ:

Ի՜նչքան լեն է աշխարհքն ազատ
Էս կյանքի համար, ամենքի համար.
Ի՜նչքան լիքն է, ի՜նչքան առատ
Էս կյանքի համար, ամենքի համար:
Ի՜նչ ազնիվ է աշխատանքը
Առողջ ձեռքով, խաղաղ հոգով,

Ի՛նչ թեթև է անցնում կյանքը
Լիքը սիրով, ուրախ երգով

(Թումանյան 1996, 262, «Ոսկի քաղաքը»):

Հատկանշական է թումանյանական եզրափակիչ բանաձևի չափածո հատվածը: Կարելի է ասել, այս հատվածը Թումանյանի երազանքների պոռթկումն է: Թե՛ հեքիաթագրության և թե՛ թարգմանության մեջ Թումանյան–բանաստեղծը մշտապես ներկա է:

Թարգմանությունների մեջ կատարած թումանյանական փոփոխություններից են օտարազգի հեքիաթների տեքստերի մեջ չափածո հատվածների տեղադրումը: Հայտնի է, որ Թումանյանը հեքիաթագրության մեջ հաճախ է դիմել ժողովրդական հեքիաթաստեղծ միջոցներին: Երբեմն հայ ժողովրդական հեքիաթներում, երբ պատումի դեպքերի զարգացումը զգացմունքային բուռն վերելք է ապրում, մթնոլորտը շիկանում է հերոսի կամ հերոսուհու շուրջ. արձակ պատումը վերաճում է չափածոյի: Հեքիաթային չափածո հատվածները բանասացներին հնարավորություն են տալիս ունկնդիրների մոտ զգացմունքային ու հուզիչ վերաբերմունք առաջացնել, հնարավորություն ստեղծել ունկնդիրների համար իրենց դրական կամ բացասական զգացմունքներն արտահայտելու: Օրինակ.

«*Շիրին շախ վիզը օլրած՝ գնաց թըխ էն ծառը*:
Ծառ կանաչես, ծառ կանաչես,
Ընձի մի բարի խրատ ասես,
Էթամ, իմ Բահրին խասնեմ,
Քաջանց տնից խանեմ, բերեմ»

(ՀԺՀ III 1962, 206, «Շիրին շահ և Բահր»):

Ահա Թումանյանը ժողովրդականի նմանողությամբ էլ չափածո հատվածներով զգացմունքային նրբերանգ է հաղորդում հեքիաթին, որը լեզվաարտահայտչական միջոցների հետ հուզական նկարագիր է հաղորդում հեքիաթին: Թարգմանված գրեթե բոլոր հեքիաթներում Թումանյանը սյուժեի համապատասխան տեղերում օգտագործում է չափածո տողեր: «Անտառի տնակը» և «Մոխրոտը» հեքիաթների բնագրերում առկա չափածո հատվածները նա վարպետորեն թարգմանել ու հայացրել է.

– *Սիրուն հավիկ, իմ լավիկ*,
Չալ ու նախշուն իմ կովիկ,
Եվ դու, աքլոր փահլևան,
Ի՛նչ եք ասում, դուք սըրան

(Թումանյան 1996, 360, «Անտառի տնակը»):

Այնքան պարզություն, անմիջականություն ու թեթևություն կա այս հայաշունչ քառատողի մեջ, որ այն ընդմիշտ տպվում է ընթերցողի հիշողության մեջ: Հաջորդ քառատողը Թումանյանը կառուցել է ժողովրդական տարածված օրինաքի վրա.

– Մեզ հետ կերար դու միասին,
Ու հոգացիր մեր մասին,
Բարի գիշեր, քեզ բարի
Մուրազդ աստված կատարի»[1]

(Թումանյան 1996, 361, «Անտառի տնակը»):

Ինքնատիպ ու հոգեհարազատ է նաև Մոխրոտի դիմումը թռչուններին, որը կարծես հայ գեղջկուհու շուրթերից է պոկված:

«*Իմ ընկերնե՛ր, աղունակնե՛ր,*
Երկնքի տակ թըռչող հավքեր,
Թըռե՛ք, եկե՛ք ամեն կողմից,
Վեր քաղեցեք ոսպը մոխրից.
Լավն՝ ամանը, վատը՝ ձեզ կեր,
Իմ ընկերնե՛ր, թըռչուն հավքե՛ր»

(Թումանյան 1996, 380, «Մոխրոտը»):

Ռուսական «Գեղեցկուհի Վասիլիսան» հեքիաթի հերոսուհուն Թումանյանը չափածոյի լեզվով է խոսեցնում իր տիկնիկի հետ՝ ընդգծելով նրա ջերմ սերն իր միակ ապավենի ու խորհրդատուի նկատմամբ.

– Տիկնիկ ջան, ա՛ռ, անուշ արա,
Իմ սև դարդին ականջ արա,
Հորս օջախումը ապրում եմ ես
Միշտ անխնդում ու լուռ էսպես,
Իմ խորթ մերը խաթուն–խանում
Ինձ աշխարքից դուրս է անում:
Ասա՛, հոգի՛ս, էս ցավի դեմ
Ես ի՞նչ անեմ, ես ո՞նց անեմ

(Թումանյան 1996, 303, «Գեղեցկուհի Վասիլիսան»):

Թումանյանը գտել է Վասիլիսայի զգացմունքներն ու վիշտը ներկայացնելու ամենակատարյալ ձևը. սա մի մորմոքուն բողոք է ընդդեմ խորթ մոր և ոտնահարված իրավունքների: Վասիլիսան իր հավատարիմ օգնական–տիկնիկից ակնկալում է իրադրությանը համապատասխան խորհուրդ:

Թարգմանված հեքիաթների համատեքստում ներդրված չափածո հատվածներով Թումանյանը վեր է հանել իր ստեղծագործական մոտեցումները, ասելիքն ու

[1] «Անտառի տնակը» հեքիաթում.

Du hast mit uns gegessen,	*Դու մեզ հետ կերար,*
Du hast mit uns getrunken,	*Դու մեզ հետ խմեցիր,*
Du hast uns alle wohlbedacht,	*Դու մեր մասին լավ մտածեցիր*
Wir wünschen dir eine gute Nacht.	*Մենք քեզ ցանկանում ենք բարի գիշեր:*

վերաբերմունքը և անմիջական մասնակցությունը հեքիաթաստեղծման գործում: Միաժամանակ Հովհ. Թումանյանը, թարգմանելով, փոխադրելով և վերամշակելով օտար հեքիաթները, փաստորեն ստեղծել է հեքիաթների նոր տարբերակներ և լուծել երկու կարևոր խնդիր. 1. հայ ընթերցողին ի մոտո ծանոթացնել աշխարհի ժողովուրդների հեքիաթներին և 2. այդ հեքիաթներին տեղական նկարագիր ու շունչ հաղորդել:

Քննությունը ցույց է տվել, որ ինչպես հայ ժողովրդական հեքիաթները մշակելիս, այնպես էլ Գրիմ եղբայրների, ռուսական, իտալական, ճապոնական և այլ ժողովուրդների հեքիաթները թարգմանելիս Թումանյանը հաշվի է առել ժողովրդական պատումների առանձնահատկություններն ու սկզբունքները և հարազատ է մնացել ժողովրդական ավանդույթին:

Թումանյանի թարգմանական հեքիաթներն իրենց գեղագիտական հատկանիշներով ինքնատիպ երանգ ու նոր որակ են հաղորդել Թումանյանի հեքիաթագրությանն ու հեքիաթային ժառանգությանը և հարստացրել հայ գրական հեքիաթի անդաստանը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Աբեղյան Մ. (1975), *Երկեր*, հ. Է, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Թումանյան Հովհ. (1994), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. VI, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Հովհ. (1996), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. V, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Հովհ. (1999), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. X, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

ՀԱԲ 21 (2000), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Տավուշ, հ. 21, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Հարությունյան Ս. (2000), *Հայ առասպելաբանություն*, Բեյրութ:

ՀԺՀ III (1962), Այրարատ, կազմ. Նազինյան Ա. Մ., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ X (1967), Մուշ–Բուլանըխ, կազմ. Տարոնցի Ս., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ. Երևան:

Ջրբաշյան Էդ. (1996), Թումանյանի գեղարվեստական արձակը, Թումանյան Հովհ. (1996), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. V, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Ջրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ. (1972), *Գրականագիտական բառարան*, Երևան, «Լույս» հրատ., 1972:

https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/die_weisse_schlange

https://maerchen.com/grimm/aschenputtel.php

Խեմչյան Էսթեր

ԺՈՂՈՎՐԴԱԽՈՍԱԿՑԱԿԱՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՈՒ ՀԵՔԻԱԹԱՅԻՆ ԿԱՅՈՒՆ ԲԱՆԱՁԵՎԵՐԻ ԿԻՐԱՌՈՒՄԸ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Ինչպես հայ ժողովրդական հեքիաթները մշակելիս, այնպես էլ այլ ժողովուրդների հեքիաթները թարգմանելիս Թումանյանը հաշվի է առել ժողովրդական պատումների առանձնահատկություններն ու սկզբունքները և հարազատ է մնացել ժողովրդական ավանդույթին: Յուրաքանչյուր հեքիաթ առանձնանում է լեզվամտածողության, տեղական բարբառների ու խոսվածքների, կայուն բանաձևերի, դարձվածների կիրառման տվյալ ազգին բնորոշ առանձնահատկություններով: Թումանյանն ինքնուրույն մոտեցում է հանդես բերել հեքիաթների ընտրությանը և թարգմանելիս աշխատել է դրանք հարմարեցնել ազգային ինքնությանն ու ազգային մտածողության եղանակին:

Բանալի բառեր. հեքիաթ, թարգմանություն, փոխադրություն, կայուն բանաձև, առանձնահատկություն, ավանդույթ, տարբերակ:

Ester Khemchyan

USE OF POPULAR COLLOQUIAL EXPRESSIONS AND TRADITIONAL FORMULAS IN HOVHANNES TOUMANIAN’S TRANSLATIONS

Summary

In Toumanian’s literary legacy the fairy tale genre has a singular place. While adapting Armenian folk tale material, he also translated and presented fairy tales of other nations. The impeccable mastery of the national spoken language contributed to the creativity of the fairy tale writer. Each tale, despite its thematic and motif elements, is distinguished for the peculiarities of the use of local dialects, formulas, phraseological units and paremiology that are characteristic to the given people. In this regard, the translation of a tale requires attention and skills. Toumanian chose the best tales for translation and, when translating, tried to adapt them to Armenian national worldview and mindset.

Key words: Tale, translation, presentation, stable formula, peculiarity, tradition, variation.

Эстер Хемчян

УПОТРЕБЛЕНИЕ НАРОДНО-РАЗГОВОРНЫХ ВЫРАЖЕНИЙ И СКАЗОЧНЫХ УСТОЙЧИВЫХ ФОРМУЛ В ПЕРЕВОДАХ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

Резюме

Среди творческих исканий Ованеса Туманяна жанр сказки занимает особое место. Параллельно обработкам армянских народных сказок он принялся за переводы и изложения сказок других народов. Каждая сказка, несмотря на свои тематические и

мотивные общие черты, выделяется особенностями вербального мышления, локальных диалектов и говоров, применением устойчивых формул, фразеологизмов, паремиологических единиц, свойственных данному народу. В связи с этим перевод сказки требует огромного внимания и мастерства. Туманян выбирал сказки самостоятельно и при переводе старался приспособить их к армянской национальной сущности и национальному мышлению.

Ключевые слова: сказка, перевод, изложение, устойчивая формула, особенность, традиция, вариант.

Թամար Հայրապետյան
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՄԱՆ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ

«*Հեքիաթ*» բառը հայոց մեջ վկայված է միջնադարում, արաբական տիրապետությունից ի վեր, արաբերենում *հեքայաթ* (նույնը պարսկերենում) նշանակել է «պատմվածք, վիպակ, պատմություն» (Մալխասեանց 1944, 104): Հին հայերենում «*Հեքիաթը*» կոչվել է «զրույց» ընդհանուր անվամբ: Մ. Խորենացու մոտ վեպ, զրույց, պատմություն բառերը ըմբռնվել են որպես հոմանիշներ (Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց 1981, 100, 208, 214): Իրենց բովանդակությամբ ու բնույթով հեքիաթները բաժանվում են 3 մեծ խմբի՝ կենդանապատում, կախարդական կամ հրաշապատում, կենցաղային կամ իրապատում: Հովհաննես Թումանյանի մշակած հեքիաթներն ավելի շատ թեքվում են դեպի կենցաղային–իրապատում ժանրը:

XIX դարի սկզբից մեծանում է հետաքրքրությունը ժողովրդական հեքիաթների նկատմամբ: Բանահյուսական հեքիաթների դիպաշարերի (սյուժե) մշակման ճանապարհով են ստեղծվում Գրիմ եղբայրների, Անդերսենի, Ա. Պուշկինի, Լև Տոլստոյի, Ղ. Աղայանի, Հ. Թումանյանի և այլոց հեքիաթները: Բանահյուսական նյութերի գեղարվեստական մշակումը Թումանյանի համար ստեղծագործական լուրջ խնդիր էր: Նա մանրակրկիտ կերպով ուսումնասիրել է ժողովրդական հեքիաթի՝ հայ և օտար (ռուսական, գերմանական, վրացական, ասորական, չեչենական, մենգրելական, իմերեթական, ադիգեյական և այլն) բազմաթիվ տարբերակներ, որոնել դիպուկ վերնագրեր իր մշակումների համար, ինչի մասին տեղեկանում ենք Գրականության և արվեստի թանգարանի Թումանյանի ֆոնդում պահվող համապատասխան արխիվային նյութերից (ԳԱԹ, ԹԱ, № 129, 130, 145 և այլն): Թումանյանի ստեղծագործական ձեռագրերը վկայում են ժողովրդական հեքիաթներում առկա այս կամ այն ծիսաառասպելական խորհրդանիշի բացահայտմանն ուղղված նրա բազմակողմանի պրպտումների մասին. «Բոլոր ժողովուրդների հեքիաթները հավաքել եմ, բոլոր հրատարակություններն իր ժամանակին գնել, պահել, ինչքա՜ն հեքիաթ ունեմ գրելու…» (Թումանյան 1969, 313):

Թումանյանը հեքիաթների մեջ տեսնում էր «հավիտենական սիմվոլներ», իսկ ինքնին հեքիաթները համարում է «անդունդներ՝ խորը, անծայր, անվերջ» (Թումանյան 1969, 233):

Թումանյանի մշակած հեքիաթները՝ «Կռնատ աղջիկը», «Ոսկու կարասը», «Քաջ Նազարը», «Չախչախ թագավորը», «Տերն ու ծառան», «Խոսող ձուկը» «Խելոքն ու հիմարը», «Անխելք մարդը», «Անբան Հուռին», «Հազարան բլբուլը»

ընդհանրություններ են դրսևորում Հանս–Յորգ Ութերի «Միջազգային հեքիաթների տիպերը» նշացանկի համապատասխան թվահամարների հետ և, լինելով համամարդկային արժեք, կարևորվում են ազգամշակութային ու բարոյակրթիչ առանձնահատկություններով՝ շեշտելով դրանք մշակող հեղինակի գաղափարական առաջնահերթությունները, ժամանակի հասարակական, սոցիալ–մշակութային պահանջները:

Աարնե–Թոմփսոն–Ութերի «Միջազգային հեքիաթների տեսակները» նշացանկի հիմքում ընկած են Ֆիննական դպրոցի պատմաաշխարհագրական մեթոդի ներկայացուցիչ Անտի Աարնեի 1910 թ. հրատարակած «Հեքիաթների տիպերի նշացանկը» («Verzeichnis der Märchentypen») և ամերիկացի նշանավոր բանագետ Ստիթ Թոմփսոնի 1928 թ. հրատարկած «Հեքիաթների տիպերը» («The Types of the Folktale») աշխատությունները՝ թարգմանված անգլերենով և համալրված նոր նյութերով: Այդ նշացանկով աշխարհում առաջին անգամ ի մի բերվեցին հեքիաթների միջազգային թեմաներն ու մոտիվները:

Աարնե–Թոմփսոն–Ութերի նշացանկը հիմնովին նոր հրատարակություն է, բանագիտական կատարելագործված ուղեցույց, որի մեթոդական հիմքի վրա այժմ Հայաստանում համակարգվում է հայկական հեքիաթների բանահյուսական ժառանգությունը (Uther 2011):

Թումանյանի մշակած վերոնշյալ 10 հեքիաթները համապատասխանում են այս նշացանկի համապատասխան թվահամարներին:

Հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ տարածված է եղել «Հազարան բլբուլ» (ATU 550) անվամբ (նաև այլ անուններով) մի հեքիաթ, որն ունի Հայաստանի պատմաազգագրական տարբեր շրջաններից գրառած և տպագրած 10 տարբերակ:

Թումանյանը առանձնահատուկ վերաբերմունք է ունեցել «Հազարան բլբուլի» նկատմամբ: «Հազարան բլբուլը» Թումանյանի վաղ սկսած և չավարտած ամենախոշոր երկերից մեկն է: Նա իր ձեռքի տակ ունեցել է «Հազարան բլբուլի» բազմաթիվ տարբերակներ (մոտ 60): Առաջին տարբերակն ինքն է գրի առել Լոռու Վարդաբլուր գյուղում, 1895 թ.–ին): Թումանյանն իր գրի առած տարբերակը համարում էր ամենահինը և ամենալավը: Կարծում ենք, որ «Հազարան բլբուլի» համառոտ վերլուծությունը հանգում է մարդկությանը մշտապես հուզող օտար, անծանոթ աշխարհների մշակութային յուրացման խնդրին (Հայրապետյան 2016, 235–250): «Հազարան բլբուլի» բանահյուսական տարբերակներում թագավոր հայրը պահանջում է որդիներից իր չորացած այգու (տարբերակներում՝ պալատի կամ եկեղեցու) համար օտար աշխարհներից բերել կյանք ու կենդանություն պարգևող Հազարան բլբուլը: Թագավորի կրտսեր որդին, որը մշակութային հերոս է, շրջադարձ է կատարում հանրույթի կյանքում և գիտակցության մեջ, հաղթում է 3, 7, 40 գլխանի դևերին և ոտք է դնում մինչ այդ անծանոթ հողերի վրա: Սակայն ավագ եղբայրները նրան խաբեությամբ թողնում են ջրհորում և իրենց թագավոր հորը ներկայանում որպես դժվարին առաջադրանքը կատարած հերոսներ: Եվ քանի դեռ ճշմարտությունը բացահայտված չէ, այգին չի կանաչում, բերք ու բարիք չի տալիս, չի երգում նաև բնության մասնիկը համարվող հավքը՝ Հազարան բլբուլը:

Թումանյանն այնքան էլ չի կիսում «Հազարան բլբուլի» դիպաշարը գարնան զարթոնքի հետ կապելու՝ գիտական շրջանակներում ընդունված տեսակետը: 1900 թ.

Փ. Վարդազարյանին ուղղված նամակում Թումանյանը գրում է, որ իր կարծիքով «բանաստեղծության ու մուզիկայի ծնունդն է հեքիաթի առարկան» (Թումանյան 1940, 413): Թումանյանի կարծիքով այգին չորացել է ոչ միայն բլբուլի պակասից, այլև երբեմնի «քնքուշ ու բանական մարդու» կրած որակական փոփոխությունից: Եվ մինչև մարդկանց չարացած սրտերը չմեղմանան, գազանի փոխակերպված մարդը չվերադառնա իր բանական վիճակին, «Հազարան բլբուլը» չի երգի, և չար փուշի վերածված երբեմնի եդեմական այգին չի կանաչի:

Թումանյանի «Քաջ Նազարը» (ATU 1640) հեքիաթը հայկական երգիծանքի բարձր նմուշներից մեկն է և պատմում է կույր պատահականությամբ մեծ փառքի ու հարստության հասած ապիկար ու անարժան մարդու մասին: Թումանյանը մանրակրկիտ կերպով ուսումնասիրել է ժողովրդական հեքիաթի՝ հայ և օտար բազմաթիվ տարբերակներ, որոնել դիպուկ վերնագիր իր երգիծական ստեղծագործության համար, որը կբնութագրեր նաև իր հանրահայտ հերոսին, ինչի մասին տեղեկանում ենք նրա արխիվում պահվող ավելի քան 30 միավոր հեքիաթների վերաբերյալ բազմաթիվ գրառումներից և վերնագրերի հնարավոր տարբերակներից՝ «Ճպռոտ Նազարը», «Խլնքոտ Նազարը», «Հսկա Նազարը», «Հերոս Նազարը», սակայն վերջնական ընտրությունը կանգ է առել «Քաջ Նազարի» վրա (ԳԱԹ, ԹԱ, № 129; ԹԹ, № 1008/8352–8353; № 1008/8229–8230; № 1008/8270–8271):

ATU «ժողովրդական հեքիաթների տիպերի» միջազգային նշացանկին համապատասխանող «Քաջ Նազարի» հայկական տպագիր 9 տարբերակներն ունեն բանահյուսական միջազգային զուգահեռներ՝ ռուսական Հիմար Իվանը, վրացական Փասիան, չեչենական Նեզնայը, ավարական Հսկա Նազնայը, ադըղական Բզեգեն, թաթարական Ցաջուջը, թալիշական Վախկոտը, Գրիմ եղբայրների մշակած գերմանական հեքիաթի «Քաջ դերձակը» և այլն:

Թումանյանը «Քաջ Նազարում» օգտագործել է բանահյուսական սկզբնաղբյուրների այն բնորոշ դրվագներն ու մոտիվները, որոնք հատկապես արտահայտված էին հայկական «Դըժիկոն», ավարական «Հսկա Նազնայը», չեչենական «Քաջ Նեզնայը», հեքիաթներում, քանի որ դրանք համահունչ էին իր գաղափարական ու գեղագիտական ըմբռնումներին: Եթե Նազնայը, ընկնելով մի հարսանքատուն, իբրև իր ինքնության մասին վկայող փաստ, ցույց է տալիս ժանգոտ թրի շեղբին դրոշմած մակագրությունը՝ իր քաջագործությունների մասին, իսկ մահացու վտանգից փրկված Նեզնայը տպավորություն է ստեղծում, թե ձիու պես հեծնել է վիշապին, ինչը զարհուրանք ու հիացմունք է պատճառում բոլորին, ապա հայկական Դըժիկոն՝ ահաբեկված հսկաներին հավատացնում է, որ «Զենք ու ձի վախկոտ մարդկանց ապավեն է. ես գործածած չեմ երբեք, պետք չէ եղած, եթե մեծ կըռիվի բռնըվիմ, այն ատեն ձի և զենք կգործածեմ. իսկ ծառայի երբեք պետք չունիմ, աշխարհ իմ ծառաներն են» (Սրվանձտյանց 1978, 475):

«Քաջ Նազարի» վերջաբանը, որտեղ պիտի խտացվեր հեքիաթի հիմնական գաղափարը, Թումանյանին երկար է զբաղեցրել, այնուամենայնիվ նա որոշել է հարազատ մնալ մեր ժողովրդի բանահյուսական կենցաղում տարածված վերջնավարտին, երբ վախկոտ ու անբան մարդը դրության տեր է դառնում այն միջավայրի շնորհիվ, որն իր ինքնահնար երկյուղով, ստրկահաճությամբ պարարտ հող է ստեղծում՝ բախտախնդիրներին կուռք դարձնելու համար. ու երբ քաջությունից,

խելքից, հանճարից մոտը խոսք են զցում, ծիծաղում է, ասում է. «Բանը մարդուս բախտն է: Բախտ ունե՞ս՝ քե՛ֆ արա…Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում է աշխարհքի վրա» (Թումանյան 1994, 245):

Բանահյուսական նյութերի գեղարվեստական մշակումը Թումանյանի համար ստեղծագործական լուրջ խնդիր էր. «Իմ կարծիքով ես միայն մի հեքիաթ եմ մշակել կարգին (գուցե չնչին պակասություն ունենա, ով գիտի) և դա «Քաջ Նազարն» է (Թումանյան 1999, 423–424): Թումանյանի մշակած ժողովրդական հեքիաթի հիման վրա Ավ. Իսահակյանը գրել է իր «Աղա Նազար» վերնագրով պատմվածքը, իսկ Դ. Դեմիրճյանը՝ «Քաջ Նազար» հեքիաթ– կատակերգությունը:

Թումանյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթի մոտիվներով «Հայֆիլմ» կինոստուդիան 1980 թ. նկարահանել է մուլտֆիլմ (սցենարի հեղինակ՝ ռեժիսոր–մուլտիպլիկատոր Ռ. Սահակյանց):

«Չախչախ թագավորի» սյուժեն (ATU 545) նույնպես արծարծում է մարդկությանն ուղեկցող այնպիսի արատավոր մի երևույթ, ինչպիսին է՝ կույր պատահականությամբ մեծ փառքի ու հարստության հասած, մինչև անգամ թագավորական գահ ձեռք բերած միջակությունը: «Չախչախ թագավորը» (տպագիր 8 տարբերակ) չունենալով ոչ մի արժանիք, հանգամանքների բերումով, հասնում է փառքի նույն գագաթին, ինչ որ «Քաջ Նազարը»: Վերջնական մշակումից առաջ Թումանյանը երկար է քննել հեքիաթի հայ և օտար բանահյուսական սկզբնաղբյուրները, հանգամանորեն համեմատել հայկական «Աղվեսն ու չոբանը», չեչենական «Հին աղ ու հացը չի մոռացվում», թաթարական «Չախչախ բեկ», «Աղվեսն ու Արմուղանբեկը», իմերեթական «Աղվեսն ու ջաղացպանը», ղազախական «Անտառի մարթը», ավարական «Բուկուչի խան», ռուսական «Բուխտան Բուխտանովիչ», ֆրանսիական «Կոշկավոր կատուն» և այլ փոփոխակների համանման մոտիվներն ու դրվագները, զուգադրել ընդհանրություններն ու առանձնահատկությունները (ԹԹ, № 1008/8444–8445; № 1008/8457–8459; № 1052/9378–9387):

Թումանյանը մեծ մասամբ ընտրություն է կատարել Վան–Վասպուրականից գրառված «Չախչախ թագավորի» դիպաշարից, որն ավարտվում է 7 օր, 7 գիշեր տևած հարսանիքով (Նաւասարդեանց 1890, 42–43):

Թումանյանի հեքիաթների մոտիվներով նկարահանվել է «Չախչախ թագավորը» կարճամետրաժ գեղարվեստական ֆիլմը (1969, ռեժիսորներ՝ Դ. Կեսայանց, Մ. Խանամիրյան, սցենարի հեղինակ՝ Լ. Բաղալյան, Դ. Կեսայանց):

ԳԱԹ–ում պահվող Թումանյանի աշխատանքային ձեռագրերը վկայում են, որ «Տերն ու ծառան» (ATU 1000, 7 տարբերակ) հեքիաթի հիմքում ընկած է ռուսական «Как аукнется, так и откликнется» հեքիաթը: Թումանյանը նկատի է ունեցել նաև կաբարդինական «Наскочила коса на камень», մենգրելական «Священник и причетник» և «Рабочий и наниматель» հեքիաթները (ԳԱԹ, ԹԱ, 145; ԹԹ, № 1008/8410; № 1008/8702; № 1052/9397): Մենգրելական «Священник и причетник» հեքիաթում Թումանյանին գրավել է հարուստի անողորքությունը բացահայտող միջադեպը, երբ վերջինս խորամանկորեն ստիպում է աղքատին աշխատել օրն ի բուն:

Թումանյանի ֆոնդում պահպանվել է այս դրվագի գրառումը. «Մինը մի մշակ է բռնում, որ բանի մինչև արևի մերը մտնելը: Մշակն ամբողջ օրը տանջվում է, արևը

մեր մտնելուց ետը գալի Տերն ասում է. «Ճշմարիտ է, արևը մեր մտավ, բայց տես, նրա ախպերը՝ լուսինը դուրս եկավ: Սա ինչ պակաս է լուս տալի. դրա համար էլ ետ դառ, գնա բանի, մինչև լուսինը մեր կմտնի»»(ԹԹ, № 1008/8407): Այս հատվածից երևում է, որ Թումանյանը ոչ թե մեխանիկորեն թարգմանել է մենգրելական հեքիաթի այս մանրամասնը, այլ հղկելով մշակել է այն և գրեթե անփոփոխ ներմուծել հեքիաթի վերջնական բնագրի մեջ (Թումանյան 1994, 198): Հեքիաթի եզրափակիչ դրվագի համար Թումանյանը կաբարդինական տարբերակից վերցրել է տիրոջ կողմից ծառաներին առաջադրված պայմանը՝ «կկու կանչելու» խորամանկությունը, որը Թումանյանը ընդարձակել է, դարձրել ժողովրդական հումորի նրբերանգներով հարստացած երկխոսություն, որի միջոցով փոքր եղբայրը բացահայտում և ապացուցում է տիրոջ ստորությունը և շարժելով նրա զայրույթը՝ շահում է գրազն ու զվարթ տրամադրությամբ վերադառնում տուն (Թումանյան 1994, 201):

Հեքիաթի վերջնական բնագրում Թումանյանը շրջանցել է բանահյուսական տարբերակներում առկա որոշ դաժան տեսարաններ (պայմանը չկատարելու դեպքում տերը մի շերտ (զոլ) կաշի է հանում ծառայի մեջքից, կամ ծառան սպանում է տիրոջ երեխաներին ու կնոջը, եզներին ծեծելով ողջ գիշերը չարչարում է և այլն):

«Տերն ու ծառան» հեքիաթի սցենարով 1963 թ. նկարահանվել է կատակերգական կինոնկար (ռեժիսոր՝ Դ. Կեսայանց, սցենարի հեղինակ՝ Ե. Մանարյան):

«Ոսկու կարասը» (ATU 834, 6 տարբերակ) հեքիաթը մշակելիս Թումանյանը օգտագործել է այս հեքիաթի հայկական՝ «Բախտ», «Տատ ու պետատ», «Բյուրապատիկ», «Աստոծ որ մարթի ուզենա հարստություն տա, կբերի հերդկով էլ վե կածի» տարբերակները, դրանց բովանդակության շարադրանքները, ինչպես նաև ռուսերեն թարգմանված «Гсмат», վրացական՝ «Жалоба с того света», «Долг бога», ասորական «Помощь бога и царя» հեքիաթների տարբերակներից առանձին դրվագներ ու մոտիվներ (ԹԹ, № 1008/8308–8313; 1008/8398–8399):

Թումանյանի մշակման մեջ աղքատ հողագործի եզները ձմռանը սատկում են, չի կարողանում իր հողը վարի և այն վարձով է տալիս հարևանին, որը վարելիս ոսկով լի մի կարաս է գտնում: Որոշելով, որ ոսկին հողատիրոջն է, շտապում է նրա մոտ, որ գա իր ոսկին տանի: «Սկսում են վիճել. սա ասում է՝ քունն է, նա, թե չէ՝ քունը: Վեճը տաքանում է, իրար ծեծում են: Գնում են թագավորի մոտ՝ գանգատ: Թագավորը մի կարաս ոսկու անունը լսում է թե չէ՝ աչքերը չորս է բաց անում: Ասում է. «Ոչ քունն է, ոչ դրանը, իմ հողումը կարասով ոսկի է դուրս եկել՝ իմն է»» (Թումանյան 1994, 194):

Երբ թագավորն իր մարդկանցով գնում է ոսկին բերելու, կարասում միայն օձեր է տեսնում: Երկրի իմաստունները, թագավորի պահանջով, տալիս են այդ հրաշքի բացատրությունը. «Կարասով ոսկին աղքատ հողագործներին պարգև է ղրկած իրենց ազնվության ու արդար աշխատանքի համար: Երբ որ նրանք են գնում, իրենց արդար վարձին են գնում ու միշտ էլ ոսկի գտնում, իսկ երբ որ դու ես գնում, գնում ես ուրիշի բախտը հափշտակես, նրա համար էլ ոսկու տեղ օձ ես գտնում» (Թումանյան 1994, 195): Հեքիաթը հանգուցալուծվում է արդար գյուղացիների զավակների հարսանիքով, որոնց էլ ծնողները հանձնում են կարասով ոսկին: Այստեղ Թումանյանը եզրահանգում է. «Բարին էստեղ, չարն էն ազահ թագավորի մոտ» (Թումանյան 1994, 196):

Թումանյանի «Ոսկու կարասը» հեքիաթի մոտիվներով «Հայֆիլմ» կինոստուդիան 1986 թ. նկարահանել է մուլտֆիլմ (սցենարի հեղինակ՝ Վ. Ղազանչյան, ռեժիսոր՝ Է. Ավագյան, բեմադրող նկարիչ՝ Ս. Այվազյան):

«Խոսող ձուկը» (ATU 505, 22 տարբերակ) հեքիաթի ծագման հայրենիքը Պատմական Հայաստանի ազգագրական տարբեր շրջաններն են և համապատասխանում են միջազգային նշացանկի «Երախտագետ ձուկը» խորագրով հեքիաթներին: Հեքիաթի առաջին մասի համար Թումանյանը դիմել է հայկական «Լավութին արա՛, ջուրը գցե. ձուգը չիմանա, աստուծ կու իմանա» (Տէր–Աղեքսանդրեանց 1886, 356–361) հեքիաթի սկսվածքին: Թումանյանի թղթերում պահպանված են այս հեքիաթի մենգրելական, թուրքմենական տարբերակները: Սակայն, տարբերակների մի խմբում հեքիաթի հերոսը աղքատ ձկնորսի տղա է, որը պատահմամբ ցանցն ընկած ոսկեփայլ ձկնիկին թագավորին նվիրելու փոխարեն նորից ջուրն է գցում, իսկ մեկ այլ խմբում՝ ձկնորսի տղայի փոխարեն հենց թագավորի որդին է, որը խղճալով ետ ջուրն է նետում այն հրաշք ձկանը, որով իր հոր աչքերը պիտի բուժեին: Թումանյանի հեքիաթի հերոսը ձկնորսի մոտ աշխատող աղքատ շալակտարն է, որը խղճում է ձկանը և վերջինիս խնդրանքով բաց է թողնում ջրի մեջ՝ կորցնելով աշխատանքն ու ապրուստի վերջին միջոցը:

«Խոսող ձուկը» հեքիաթի սյուժեն հյուսված է կովկասյան ժողովուրդների մեջ տարածված՝ երախտապարտ ձկան, աղքատի ու հրեշի սրամիտ հարցուպատասխանի մոտիվներից: Թումանյանի մշակման մեջ 3 տարի հետո ծերունիների մոտ հյուրընկալված երիտասարդը հնարամտորեն պատասխանում է գիշերը հայտնված հրեշի հարցերին և փրկում հյուրընկալներին: Պահպանվել են հեքիաթի՝ Թումանյանի նշած աղբյուրները և դրանց բովանդակության հակիրճ շարադրանքները (ԹԹ, № 1008/8324–8329; 1008/8357; 1008/8698–8699; 1063/9556–9558):

Թումանյանը հատկապես խորացրել է խղճահարության, մարդասիրության և հուզական լարվածության պահը: Ծերունիները ուզում են լավությամբ փոխհատուցել հյուրին: Իսկ նա պատասխանում է. «Լավությունը արա ու թեկուզ ջուրը գցի՝ չի կորչիլ: Ես հենց էն Խոսող ձուկն եմ, որի կյանքը դու խնայեցիր…–ասում է անծանոթն ու չքանում ապշած մարդ ու կնգա աչքերից» (Թումանյան 1994, 190):

«Կռնատ աղջիկը» (ATU 706) հեքիաթը լայնորեն տարածված է Կովկասյան և այլ ժողովուրդների բանահյուսության մեջ, որի հիմքում ընկած են երկու՝ անմեղ, բարի աղջկան զրպարտելու, հալածելու և հրաշամանուկներին խարդախորեն փոխելու մոտիվները: Ըստ իր ձեռքի տակ ունեցած ցուցակի՝ Թումանյանը ծանոթ է եղել այդ հեքիաթի 33՝ սերբական, սվանեթական, բուլղարական, թաթարական, հայկական և այլ աղբյուրներին (ԹԹ, № 1008/8211; № 1008/8337; 1008/ 8339–8348; 1008/8382–8383; 1008/8644–8653):

Թումանյանն օգտագործել է նաև Ա. Աֆանասևի հրատարակած «Косоручка» հեքիաթն ամբողջությամբ և Գրիմ եղբայրների «Безручка» հեքիաթը:

Թումանյանի գրառումներից հայտնի է, որ նա ծանոթ է եղել հեքիաթի մի այլ դիպաշարի, որը գրեթե նույն «Կռնատ աղջկա» սյուժեն է, միայն չար հարսին փոխարինում են նույնքան նախանձ մեծ և միջնեկ քույրերը: Այդ սյուժեն կոչվում է «Ոսկեքյանքյուլ տղի հեքիաթը» և ունի հայկական 15 տպագիր տարբերակներ:

Տարբերակներում հիմնականում շեշտվում է հարսի նախանձ, դաժան լինելու հանգամանքը. «Ախպերն ամուսնանում է, մի փուկ, չար, կախարդ կին է ուզում» (ԳԱԹ, ԹԱ, № 125): Թումանյանը, շրջանցելով հարսի՝ բնագրում չար լինելու հանգամանքը, նախընտրել է հեքիաթի ավելի մարդասիրական, հանդարտ, անաչառ, պատմողական շարադրանքը. «Ժամանակով լինում են չեն լինում՝ մի քույր ու մի ախպեր են լինում: Քույրը էնքան սիրուն, էնքան շարմաղ է լինում, ինչպես լուսի կտոր, անունն էլ Լուսիկ: …Ախպերը պսակվում է, կնիկ է բերում» (Թումանյան 1994, 202): Եղբայրը փոքրիկ նվերներով միշտ ուրախացնում էր քրոջը՝ Լուսիկին: Հարսը նախանձից ամեն կերպ զրպարտում և վատաբանում է նրան, և երբ տեսնում է, որ նպատակին չի հասնում՝ օրորոցում, քնած ժամանակ, մորթում է իր երեխային և արնոտ դանակը դնում է Լուսիկի գրպանը: Գյուղական դատաստանի վճռով Լուսիկի ձեռքերը կտրում են և վռնդում տնից: Հանգամանքների բերումով հեռու անտառում հայտնված Լուսիկին տեսնում է որսի եկած թագավորի տղան, սիրահարվում և կնության է առնում նրան: «Շարմաղ, ոսկեգանգուր» որդու ծնունդ ավետող լուրը օտարության մեջ գտնվող թագավորի որդուն հասցնող նամակատարը պատահաբար գիշերում է Լուսիկի եղբոր տանը: Չար հարսը նենգափոխում է նամակը՝ թագավորի որդուն խաբելով, թե իբր նրա կինը շան լակոտ է ծնել: Լուսիկը նորից հայտնվում է անհուսալի վիճակում:

Այս սյուժեի խոր հնության մասին է վկայում կռնատ աղջկա ձեռքերի աճումը՝ բանահյուսական բնագրերում հիմնականում անմահական ջրի, իսկ Թումանյանի մշակմամբ՝ ջրհորի ջրով մի սպիտակահեր ծերունու (քրիստոնեական սրբի) միջնորդությամբ:

«Անբան հուռին» (ATU 501) հեքիաթի մշակման համար Թումանյանը հիմնականում հիմք է ընդունել «Լիդր զզող, լիդր մանող աղջիկը» հեքիաթը (Տէր–Աղեքսանդրեան 1886, 380–382), որի համառոտ բովանդակության ինքնագիրը պահվում է ԹԹ–ում: Հայկական տարբերակներից Թումանյանը նկատի է ունեցել նաև «Աղջիկ և բամբակ», «Տուտուց կնիկ», «Ծուռ պառավ» հեքիաթների այն դրվագները, որոնք առավել հոգեհարազատ են եղել գրողին (ԹԹ, № 1008/8681):

Անբան աղջկան սպառիչ բնութագրելու նպատակով Թումանյանը մշակել է «Թիֆլիսեցոց մտավոր կյանքը» ժողովածուում զետեղված ծույլ կնոջ մասին մի չափածո ասացվածք. «*Բան ինչ կանեմ՝ կեղտոտ է*, / *Բամբակը կորիզոտ է*: / *Մատակ պիտի*, *որ ծամեմ*, / *Կտերը տիտիկ անեմ*: / *Անցնողին մտիկ անեմ*, / *Ուտեմ*, *խմեմ*, *մթնի՝ քնեմ*» (Թումանյան 1994, 226): Դրան հետևել է մոր՝ անբան աղջկա ծուլությունը քողարկող գովքը. «…*Լիդրը զզող*, *լիդրը մանող*, *հա՛մ խճճող*, *հա՛մ խճուճը հանող*, *ձևող–կարող*, *հունցող–թխող*, *եփող–թափող*, *մի խոսքով՝ հուրի–հրեղեն*, *մատները ոսկի*» (Թումանյան 1994, 226): Մի երիտասարդ վաճառական, հմայված խոստումնալից հարսնացուի արժանիքներով, ամուսնանում է նրա հետ և մի տասը–քսան բեռ բամբակ է առնում, տալիս կնոջը, որ մինչև իր վերադարձը զզի, մանի, որ ծախեն ու հարստանան: Ժողովրդական հեքիաթներում Անբան Հուռուն մի դեպքում օգնում են սատանաները, մեկ այլ դեպքում՝ գորտերը, որոշ տարբերակներում էլ այս մոտիվը բացակայում է: Թումանյանի մշակման մեջ հերոսուհին բամբակը զզելու գործը հանձնարարում է գորտերին և դիպվածով գետում գտնում է մի կտոր ոսկի: Կնոջ աշխատասիրության արդյունքից ապշահար՝ ամուսինը խնջույք է

կազմակերպում և զոքանչին էլ մեծարում է՝ խելոք, շնորհքով, աշխատասեր աղջիկ դաստիարակելու համար: Զոքանչն իր հնարագիտությամբ ապահովում է ծույլ աղջկա խաղաղ կյանքը: Ճաշի ժամանակ վեր է կենում, սենյակում պտտվող բզեզին գլուխ տալիս, նրան ներկայացնում իբրև իր մորաքրոջ, որը շատ աշխատելուց այդ օրին է հասել: Փեսան հենց լսում է, որ կնոջ աշխատասեր ցեղը շատ աշխատելուց բզեզ է դառնում «…վախից քիչ է մնում պռոշը ճաքի. էն է լինում ու էն, արգելում է Հուռիին ձեռն էլ բանի չտա, որ մորքուրի նման բզեզ չդառնա» (Թումանյան 1994, 228):

Թումանյանն այնքան պատկերավոր ու արտահայտիչ է կերտել իր մշակած հեքիաթի հերոսուհուն, որ հետագայում «Անբան Հուռի» անունը դարձել է ծույլ ու անշնորհք աղջկան բնութագրող թևավոր խոսք:

«Անբան Հուռի» հեքիաթի սյուժեն համապատասխանում է ATU միջազգային նշացանկում խմբված «Երեք ծեր մանող կանայք» թվահամարին և ընդհանրություններ է դրսևորում Հայաստանի պատմաազգագրական տարբեր շրջաններից և հայաբնակ վայրերից գրառված տպագիր 14 հեքիաթների հետ:

Թումանյանի «Անբան Հուռին» հեքիաթի մոտիվներով նկարահանվել է մուլտֆիլմ–մյուզիքլ (ռեժիսոր և սցենարիստ՝ Ա. Միքայելյան, բեմադրող նկարիչներ՝ Գ. Բաբայան, Ի. Պատրին, կոմպոզիտոր՝ Գ. Խլղաթյան):

Թումանյանը «Անխելք մարդը» (ATU 460 A, 7 տարբերակ) հեքիաթի մշակման համար օգտագործել է հայկական հեքիաթների հետևյալ սկզբնաղբյուրները. «Աստծուն զանգատ գնացող մարդը», «Բեդովլաթ տղեն», «Անխելք մարդը», «Իղբալ գրողը», նաև վրացական, իմերեթական և կովկասյան ժողովուրդների մոտ լայնորեն տարածված այլ տարբերակներ, որոնցից Թումանյանը հատկապես նկատի է ունեցել իմերեթական, թաթարական, մենգրելական հեքիաթները (ԹԹ, № 1008/8357, № 1008/8421, № 1052/9376):

Ժողովրդական այս հեքիաթախմբի համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է՝ բախտից դժգոհ մարդը Աստծուն զանգատ գնալիս ճանապարհին հանդիպում է իր պես դժբախտ մարդկանց ու կենդանիների և խոստանում նրանց ճակատագրի մասին ևս հետաքրքրվել Աստծուց: Թումանյանը իր հեքիաթի հերոս է դարձրել ողջ կյանքը ազնիվ և ճշմարիտ ապրած և ոչնչի չհասած գեղջուկին, որը «…որքան աշխատում էր, որքան չարչարվում էր, դարձյալ միևնույն աղքատն էր մնում: Հուսահատված մի օր նա վեր կացավ, թե՝ պետք է գնամ գտնեմ Աստծուն, տեսնեմ՝ ես երբ պետք է պրծնեմ այս աղքատությունից, ու ինձ համար մի բան խնդրեմ» (Թումանյան 1994, 167): Բանահյուսական տարբերակներում հերոսն իր ճանապարհին հանդիպում է գայլին, այծին, արջին, առյուծին, օձին, ձկանը, որբևայրի կնոջը, ծառին, այգուն: Թումանյանի մշակման մեջ գեղջուկը հանդիպում է միայն գայլին, սիրուն աղջկան և չոր ծառին: Նա ամենայն բարեխղճությամբ ոչ միայն կատարում է վերջիններիս խնդրանքը, այլև նրանց է փոխանցում Աստծու հանձնարարականները, բայց և կարճամտության պատճառով չի ըմբռնում, թե Աստված իրեն ինչ բարիքներ է պարգևում ու, հրաժարվելով իրեն տրված եզակի հնարավորություններից, շտապում է ժամ առաջ հասնել տուն և երջանկանալ: Սակայն բանը դրան չի հասնում, որովհետև գայլը, լսելով Աստծու խորհուրդը՝ «…մինչև

մի անխելք մարդ կգտնես, կուտես, կկշտանաս: – Էլ քեզանից անխելք մարդ ո՞րտեղ գտնեմ, որ ուտեմ», ասում և ուտում է անխելք աղքատին (Թումանյան 1994, 169):

Հեքիաթում Թումանյանը ոչ թե ձանձրալի խրատի, այլ ուրախ ու աշխույժ զրույցի միջոցով ծաղրել և խարազանել է մարդկային հիմարությունն ու բթամտությունը:

Թումանյանի «Անխելք մարդը» հեքիաթի մոտիվներով «Հայֆիլմ» կինոստուդիան 1981 թ. նկարահանել է մուլտֆիլմ «Իմաստունի երեք խորհուրդը» վերնագրով (սցենարի հեղինակ և ռեժիսոր՝ Գ. Մարտիրոսյան, բեմադրող նկարիչ՝ Է. Ավազյան):

«Խելոքն ու հիմարը» (ATU 1643, 10 տարբերակ) հեքիաթը մշակելիս Թումանյանը ձեռքի տակ ունեցել է հեքիաթի հայկական մի քանի տարբերակներ՝ «Ըռէս չկռնայ ծռու մալ ուտայ», «Իրեք աղպրտինք», «Ծուռ պառավ», «Գիժն ու խելոքը»: ԹԹ–ում պահպանվում են նաև այս հեքիաթի ռուսական, վրացական, օսեթական, մենգրելական և այլ ժողովուրդների մեջ տարածված մի շարք տարբերակներ, որոնք Թումանյանը գրել է սյունակի մեջ՝ դիմացը տվյալ սյուժեի մշակման համար անհրաժեշտ զանազան հեքիաթներից դուրս գրած ժողովրդական լեզվին բնորոշ բառեր ու արտահայտություններ, ոճական ու բանաձևային միավորներ (ԳԱԹ, ԹԱ, № 130; ԹԹ, № 1008/8287–8288, № 1008/8397, № 1063/9519–9521):

Հեքիաթը երկու եղբայրների մասին է. «… մինը՝ խելոք, մյուսը հիմար: Խելոք ախպերը միշտ բանեցնում ու չարչարում է հիմարին» (Թումանյան 1994, 191): Հիմար եղբայրը (Թումանյանը հեգնանքով նրան «խելոք» է անվանում), հուսահատված եղբոր անմարդկային վերաբերմունքից, հեռանում է տնից՝ ողջ նախիրից իրեն բաժին հասած նիհար մոզու հետ, որին մտադրվում է վաճառել՝ իր ապրուստը հոգալու համար: Նա իր մոզին տանում է ծախելու և աշխույժ «երկխոսության» մեջ է մտնում ավերակի, այսինքն՝ իր ձայնի արձագանքի հետ, ինչը սրամտորեն, հեգնանքի սկզբունքով կառուցված փայլուն դրվագ է՝ առանց հեղինակային միջամտության.

Մի հին ավերակի մոտից անցնելիս էլ որ ձեն է տալի՝ ա մոզի, արի հե՜յ…, ավերակի արձագանքը կրկնում է. – Հե՜յ… Հիմարը կանգնում է: – Ինձ հետ ես խոսում, հա՞… Ավերակը ձայն է տալի, –Հա՜… – Մոզին ուզում ե՞ս: – Ե՜ս… Քանի՞ մանեթ կտաս: – Տա՜ս… – Հիմա կտա՞ս, թե՞ չէ: – Չէ՜… –Դե էգուց կգամ, որտեղից որ է՝ ճարի՜… – Արի՜…

(Թումանյան 1994, 191–192):

Սակայն այդ զրույցն այլ շրջադարձ է ստանում. հիմարը, մտածելով, որ ավերակը հրաժարվում է իր փողը տալուց, «բարկանում է, ձեռի փետը ետ է տանում, տուր թե կտաս ավերակի խարխուլ պատերին»: Եվ պատից ոսկի է թափվում: Հիմարը վերցնում է իր բաժին ոսկին, մնացածը «էնպես փռված թողնում»՝ գնում է տուն: Այդ մասին պատմում է եղբորը, նա ամբողջ ոսկին հավաքում բերում է տուն, հիմարի ձեռքից էլ նրա մի ոսկին է վերցնում՝ նոր շորեր առնելու խոստումով, որը, սակայն, չի կատարում: Հիմարը դատավորի և ուրիշների մոտ գանգատ է գնում, բնականաբար, ոչ ոք նրան չի հավատում. «Ու ասում են, մինչև էսօր էլ խեղճ հիմարը կիսամերկ ման է գալիս, պատահողին գանգատվում … ամենքն էլ ծիծաղում են վրեն…» (Թումանյան 1994, 193):

Թումանյանը նպատակ է ունեցել հեքիաթի այս սյուժեի միջոցով թե՛ փոքրերին և թե՛ մեծերին օգնել՝ ծանոթանալու շրջապատին, մարդկային փոխհարաբերություններին և ճիշտ կողմնորոշվելու կյանքում:

Թումանյանիի մշակած «Գառնիկ ախպեր» բալլադի սյուժեն բացարձակապես ժողովրդական հեքիաթ է, որը ընդհանրություններ է դրսևորում ATU նշացանկի «Ժողովրդական հեքիաթների տիպերի» 450 թվահամարի «Փոքրիկ եղբայր և փոքրիկ քույր» խորագրի հետ: Այս հեքիաթի՝ Հայաստանի պատմաազգագրական տարբեր շրջաններից գրառած 12 տպագիր տարբերակներից են՝ «Գառնիկ–աղպեր» (Այրարատ), «Խորթ մոր հեքիաթը» (Գուգարք–Լոռի), «Գառնիկ ախպոր հեքիաթ» (Մուշ–Բուլանըխ), «Գառնուկ ախպոր հեքիաթը» (Տուրուբերան–Հարք), «Գառնուկ ախբեր» (Մուշ–Տարոն) և այլն:

Լայնորեն օգտագործելով ժողովրդական բանարվեստի բազմերանգ արտահայտչամիջոցները՝ Թումանյանը բանահյուսական հեքիաթի հեղինակային մշակումները իրականացրել է ամենայն պատասխանատվությամբ՝ համեմատելով տարբեր ժողովուրդների համանման դիպաշարերը. «Հեքիաթը ամենաբարձր ստեղծագործությունն է, նույնիսկ հանճարները հեքիաթ չեն կարողանում ստեղծել, բայց հեքիաթների են ձգտում» (Թումանյան 1969, 233):

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Թումանյան Հ. (1940), *Երկերի ժողովածու*, հ. երկրորդ, Երևան, Արմֆանի հրատ.:

Թումանյան Հ. (1994), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 5, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Հ. (1999), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 10, Նամակներ 1905–1922, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Ն. (1969), *Հուշեր և զրույցներ*, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Հայրապետյան Թ. (2016), *Արքետիպային հարակցումները հայկական հրաշապատում հեքիաթներում և միֆապատմական բանահյուսության մեջ*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Մալխասեանց Ս. (1944), *Հայերէն բացատրական բառարան*, հ. երրորդ, Երևան, ՀՍՍՌ Պետական հրատ.:

Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց (1981), քննական բնագիրը՝ Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Երևան, Երևանի համալս. Հրատ.:

Նաւասարդեանց Տ., *Հայ–ժողովրդական հէքիաթներ*, վեցերորդ գիրք, Թիֆլիս, 1890, տպարան Մ. Դ. Ռօտինեանցի:

Սրվանձտյանց Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Տէր–Աղեքսանդրեանց Գ., *Թիֆլիսեցոց մտաւոր կեանքը*, մաս Բ, Թիֆլիս, 1886, Թիֆլիսի ընկ. հայ գրքերի հրատ.:

Uther H.–J. (2011), *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Part I Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Uther H.–J. (2011), *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Part II Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

ՁԵՌԱԳԻՐ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի (ԳԱԹ), Թումանյանի արխիվ (ԹԱ), № 129, 145, 130; Թումանյանի թանգարան (ԹԹ), № 1008/8407; № 1008/8410; № 1008/8702; № 1052/9397; № 1008/8308–8313;№ 1008/8398–8399; № 1008/8324–8329; № 1008/8357; № 1008/8698–8699; № 1063/9556–9558; № 1008/8211; № 1008/8337; № 1008/ 8339–8348; № 1008/8382–8383; 1008/8644–8653; № 1008/8352–8353; № 1008/8229–8230; № 1008/8270–8271; № 1008/8681; № 1008/8357, № 1008/8421, № 1052/9376; № 1008/8287–8288, № 1008/8397, № 1063/9519–9521; № 1008/8444–8445; № 1008/8457–8459; № 1052/9378–9387):

Թամար Հայրապետյան

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՄԱՆ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ

Ամփոփում

Բանահյուսական նյութերի գեղարվեստական մշակումը Թումանյանի համար ստեղծագործական լուրջ խնդիր էր: Նա մանրակրկիտ կերպով ուսումնասիրել է ժողովրդական հեքիաթի՝ հայ և օտար (ռուսական, գերմանական, վրացական, ասորական, չեչենական, մենգրելական, իմերեթական, ադիգեյական և այլն) բազմաթիվ տարբերակներ, որոնել դիպուկ վերնագրեր իր մշակումների համար, ինչի մասին տեղեկանում ենք Գրականության և արվեստի թանգարանի Թումանյանի ֆոնդում պահվող համապատասխան արխիվային նյութերից: Թումանյանի ստեղծագործական ձեռագրերը վկայում են ժողովրդական հեքիաթներում առկա այս կամ այն ծիսաառասպելական խորհրդանիշի բացահայտմանն ուղղված նրա բազմակողմանի պրպտումների մասին. «Բոլոր ժողովուրդների հեքիաթները հավաքել եմ, բոլոր հրատարակություններն իր ժամանակին գնել, պահել, ինչքա՜ն հեքիաթ ունեմ գրելու…» (Թումանյան Նվ., Հուշեր և զրույցներ, Եր., 1969, էջ 313): Թումանյանի մշակած հեքիաթները ընդհանրություններ են դրսևորում Հանս–Յորգ Ութերի «Միջազգային հեքիաթների տիպերի» նշացանկի թվահամարների հետ և կարևորվում են ազգամշակութային ու բարոյակրթիչ առանձնահատկություններով՝ շեշտելով դրանք մշակող հեղինակի գաղափարական առաջնահերթությունները:

Բանալի բառեր. հեքիաթ, ժողովրդական, սյուժե, դիպաշար, Թումանյանի արխիվ, միջազգային հեքիաթների տիպեր:

Tamar Hayrapetyan

INTERNATIONAL PARALLELS OF TOUMANIAN'S TRANSLATIONS OF ARMENIAN FOLKTALES

Summary

Artistic adaptations of folktale material was a serious creative issue for Toumanian. He thoroughly studied numerous variants of Armenian and international folk tales (Russian, German, Georgian, Assyrian, Chechen, Mengrelian, Imeretian, Adyghe, etc.), and searched for felicitous titles for his adaptations. Relevant information can be found in the Toumanian Fund of archive materials in the Museum of Literature and Art in Yerevan. Toumanian's manuscripts come to prove his aspirations for revealing ritual mythical symbols in folktales. Tuimanian's adapted tales have similarities with the numbers of the aforementioned fairy tale groups in the "Types of International Folktales" of Hans–Jörg Uther. These tales are important in terms of their national, cultural and edifying values. The author's ideological priorities are vivid in them. Making extensive use of diverse popular folk expressions, Toumanian created his retellings of folk tales, comparing similar plots of different peoples.

Key words: tale adaptation, folktale, plot, episode, Toumanian archive, types of international folktales.

Тамар Айрапетян

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ТУМАНЯНОВСКИХ ОБРАБОТОК АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК

Резюме

Художественная разработка народных материалов была серьезной творческой задачей для Туманяна. Он тщательно изучил множество версий народных сказок – армянских и зарубежных (русских, немецких, грузинских, ассирийских, чеченских, мингрельских, имеретинских, адыгейских и др.), искал удачные названия для своих обработанных сказок, о чем мы узнаем из архивных материалов фонда Туманяна в Музее литературы и искусства. Творческие рукописи Туманяна свидетельствуют о его многогранном стремлении раскрыть те или иные мифологические символы в народных сказках: «Я собрал сказки всех народов, в свое время купил и сохранил все издания, сколько сказок мне нужно написать …» (Туманян Н., «Воспоминания и беседы», Ереван, 1969, с. 313).

Сказки обработанные Туманяном имеют сходства с группами сказок по каталогу «Типы международных сказок» Ганса–Йорга Утера и важны по культурным, национальным характеристикам, где на первый план выдвигаются идеологические приоритеты автора. Туманян со всей ответственностью осуществлял авторскую разработку народной сказки, сравнивая схожие сюжеты разных народов.

Ключевые слова: народная сказка, пересказ, сюжет, архив Туманяна, типы международных сказок.

Марина Костюхина
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ИСТОРИЯ «НЕДОПУСТИМОГО ПЕРЕВОДА»

История переводов О. Туманяна на русский язык – это не только вопрос теории перевода, но и факт из истории советских идеологических практик. Их действие распространялось на все области культуры, но особенно сказалось на судьбе детской литературы, официально объявленной «важнейшим участком на фронте коммунистического воспитания». Идеологическое давление давало о себе знать не только в выборе тем и сюжетов детских книг, но также в распределении символического капитала, который детские писатели получали, согласно их месту в советской литературной иерархии.

Сказку О. Туманяна «Пес и кот» перевели для советских детей два автора – В. Звягинцева и С. Маршак. Оба перевода появились почти одновременно (во второй половине 1930–х гг.), но их литературная судьба разительно отличается. Перевод Звягинцевой получил резко негативную оценку и был вычеркнут из истории литературы, перевод Маршака до сегодняшнего дня считается образцовым. Объяснению причин этого посвящена моя статья.

Интерес советских переводчиков к произведениям О. Туманяна, написанным на сюжеты армянских народных сказок, не был случайным. Популяризация национального фольклора стояла на повестке дня советской литературы 1930–х гг. Авторы и издатели детских книг пропагандировали интернационализм и культурное разнообразие советских республик. В эти годы активно переводятся на русский язык фольклорные сказки разных народов, а также их литературные обработки. В творчестве О. Туманяна произведения на фольклорные сюжеты занимали важное место. С них началась литературная деятельность юного автора, с ними было связано и зрелое творчество Туманяна. Советские переводчики и критики высоко оценивали народность армянского поэта: «Туманян своим поэтическим гением проник в дух народного творчества и широко использовал образцы народной поэзии» (Антология армянской поэзии 1940: 28).

Среди разнообразных фольклорных жанров, к которым обращался Туманян, для детской литературы органичными были сказки о животных и бытовые сказки–анекдоты. Первые отличались простотой и доступностью, вторые расставляли «правильные» социальные акценты (богатые плохие, бедные хорошие). Стихотворная сказка «Пес и кот», написанная в 1886 году семнадцатилетним поэтом, отвечала тому и другому требованию. Животные в ней разыгрывают житейскую ситуацию: ловкий кот–скорняк присваивает себе материал, принесенный ему доверчивым псом для

изготовления шапки. Персонажи в сказке Туманяна представлены традиционной парой фольклорных героев – хитреца (кот) и простака (пес). Но, в отличие от народной сказки, где хитрец – это положительный персонаж, в сказке Туманяна есть социальные акценты. Симпатию вызывает обманутый пес (бедняк и простофиля), а не пройдоха кот, что приближает сказку о животных к народному анекдоту или легенде (именно так обозначил Туманян жанр своего произведения)[1]. Национальный колорит, простота сюжета и социальные акценты сделали это произведение Туманяна привлекательным для переводчиков детской литературы 1930–х гг.

Первооткрывателем сказки Туманяна для советских детей стала московская поэтесса и переводчица Вера Звягинцева. Ей предшествовал перевод Николая Мзареулова (Реулло 1916), но этот перевод остался невостребованным в советской литературе для детей. Звягинцева принадлежала к московской культурно–поэтической среде, представленной именами Б. Пастернака, М. Цветаевой, П. Антокольского. Перевод сказки Туманяна «Пес и кот», сделанный по заказу Армянского издательства государственной литературы в 1936 году (во время первого посещения Еревана), стал дебютом ее переводческой деятельности. Звягинцева, впоследствии известная переводчица с армянского, тогда еще не знала армянского языка и делала свой перевод по подстрочнику. Переводческая деятельность В. Звягинцевой получила достойную оценку в истории советского перевода (Озеров 1972, Мкртчян 1981, Ханян 2000), но начало этой деятельности было драматичным.

В апрельском номере журнала «Детская литература» за 1937 год появилась статья за подписью Г. Агасова «Недопустимый перевод». Габриэль Агасов, автор брошюры «Работа над книгой» (1932, вт. изд. 1933), был сотрудником Закавказского отделения государственного книжного издательства. Он упрекнул переводчицу в искажении смысла сказки Туманяна, использовании вульгарных слов, «пренебрежительном отношении переводчицы к выполнению своего задания». Вывод Агасова звучал как приговор: перевод Звягинцевой – это «явный брак», за который придется отвечать руководству армянского издательства (Агасов 1937: 43).

Статья Агасова была написана в обличительном тоне советской критики 1930–х гг. с отсутствием доказательств, угрозами и намеками в политической неблагонадежности. Сопоставление подстрочника и перевода показывает, что Звягинцева не только полностью сохранила сюжет сказки Туманяна, но также сумела передать стилистические особенности народного сказа с характерными для него разговорными интонациями и просторечиями. У юного Туманяна фольклорная традиция была в крови, так что особых усилий для ее воссоздания ему не требовалось (недаром написанная Туманяном стихотворная история органично пошла в народ). Для Звягинцевой перевод сказки армянского автора был настоящей проверкой на

1 Сошлемся на мнение Е. А. Костюхина, утверждавшего, что «к социальным отношениям сказки о животных обращаются крайне редко, ограничиваясь обыденностью человеческого общежития» (Когда звери говорили 2004: 11). Сатира, а также попытка объяснить происхождение реальных свойств животных, по мнению ученого, характерны для легенд и анекдотов.

профессионализм: языковая игра и разговорная интонация требовали русских эквивалентов, которые не должны были «убить» армянский колорит.

Звягинцевой удалось его сохранить. Сравним подстрочник и перевод. «Еще раз он (пес) пришел. Опять не было готово. На этот раз они сцепились. Сколько нелестных слов было сказано! Честили же они друг друга! Поминали недобрым отца и мать».

И завтра те же враки.
Дошло у них до драки.
Стали все перебирать:
Прошлое, *отца и мать*. (Там же)

С задачей адекватного переложения армянской легенды Звягинцева справилась, так что упреки Агасова были явно необоснованными. Возможно, что резко негативная оценка перевода была направлена против деятельности государственного издательства в Ереване, а перевод Звягинцевой послужил только поводом для травли сотрудников издательства (вторая половина 1930–х г.г. была отмечена ростом репрессий в области советского книгоиздания) [1].

Критическая оценка (пусть и несправедливая) стала поводом взяться за повторный перевод сказки Туманяна известному детскому поэту С. Маршаку. Его перевод был опубликован в выходившем в Ленинграде детском журнале «Чиж» (ж. «Чиж», № 4, 1939, с. 4–5). В том же номере напечатано стихотворение Туманяна «Ручей и мальчик» в переводе Л. Успенского с текстом о 70–летнем юбилее замечательного армянского поэта. Известно, что Маршак трижды менял название своего перевода («Собака и кот», «Пес и кот» и «Кот–скорняк»), стремясь избежать сходства с названием перевода Звягинцевой. За это ему пришлось заплатить неблагозвучным сочетанием согласных в названии «Кот–скорняк», в то время, как у Туманяна название украшено ритмической и звуковой игрой («Шунн у катун» –«Շունն ու կատուն»).

Перевод Маршака был явно дальше от текста Туманяна, поэтому Маршак указал в первом издании, что это «переложение сказки». Как верно заметил Левон Мкртчян: «С. Маршак, создавший перевод той же сказки Туманяна, вообще не выдержал бы проверки по методу дословного сравнения, примененного Г. Агасовым» (Мкртчян 1981: 129). Так, вместо отца и матери, упоминаемых в оскорбительном контексте, у Маршака говорится о жене (замена сделана в педагогических целях).

Тут вышел крупный разговор,
Потом и потасовка.
«*Ты*, *братец*, *плут*!»
«*Ты братец*, *вор*,
Жена твоя воровка!»

(Туманян 1939: 5).

[1] «Выпуск сказки Туманяна в переводе В. Звягинцевой это провал Арменгиза и ему следует извлечь из этого соответствующий урок» (Агасов 1937: 43).



СОБАКА и КОТ

Сказка

Пересказал С. Маршак — Из Ованеса Туманяна — Рисунки Н. Муратовой

Скорняжным
Теплым
Ремеслом
Занялся кот когда-то.
Мурлыча песню,
За столом
Сидел скорняк усатый.
Как вдруг к нему явился пёс
И шкурку мягкую принёс.

— Здорово, кот! —
Промолвил пёс,
Протягивая лапку. —
Трещит на улице мороз.
Скорее шей мне шапку.
Я за ценой не постою.
Ну что ж,
Сошьешь?
— Изволь, сошью!

— А долго ль ждать?
— В денек-другой
Окончу я работу.
Ты приходи, мой дорогой,
За шапкою в субботу.
Папаху шить —
Не шубу шить.
Для друга можно поспешить.

Такую шапку смастерим,
Что будет всем завидно.
А о цене поговорим —
Нам торговаться стыдно.
Папаху шить —
Не шубу шить.
С деньгами можно не спешить!

В субботу утром
Старый пёс,
Потягиваясь зябко,
Просунул в дверь
Замерзший нос.
— Ну что, готова шапка?
— Нет, — говорит
Ему в ответ.
— А где хозяин?
— Дома нет!

4



Продрогший пёс
Присел и ждет
Перед крыльцом
На травке.
Вот по дорожке
Кот идет
В богатой, новой шапке.
Увидев пса,
Сказал он так:
— Зачем торопишься,
Чудак?

С таким шитьем
Нельзя спешить.
Нешуточное дело!
Папаху шить —
Не шубу шить,
Но надо шить умело.
Побрызгал шкурку
Я с утра —
Теперь кроить
Ее пора!

— Мне очень жаль, —
Ответил пёс, —
Что шапка не готова.
Но не сердись
На мой вопрос:
Когда явиться снова?
Не в гости
Я хожу в твой дом,
А за своим
Хожу добром!

— Ну так и быть, —
Мурлычет кот. —
Приди к обеду
В среду! —
Среда настала.
Пёс идет
За шапкою к соседу.
— Как поживаешь?
— Жив-здоров.
— Готов заказ?
— Нет, не готов!

Тут вышел крупный разговор,
Потом и потасовка.
— Ты, братец, плут!
— Ты, братец, вор!
— Жена твоя воровка!
— Щенок!
— Урод!
— Молокосос!
— Паршивый кот!
— Плешивый пёс!

Доходит дело
До суда.
Узнав про эту драку,
Судья решил:
— Позвать сюда
И кошку и собаку! —
Лукавый кот
И бедный пёс
Вдвоем явились
На допрос.

Н. Е. Муратова, иллюстрации к сказке «Собака и кот», журнал «Чиж», No 4, 1939
(Из семйного архива С. Я. Маршака[1])

Несмотря на явные расхождения с подстрочником никаких критических нареканий перевод Маршака не вызвал, напротив, именно этот перевод ввел сказку Туманяна в круг чтения советских детей.

Успех Маршака и неудачу Звягинцевой можно объяснить разницей в социальном положении переводчиков: Маршак – глава Детгиза, лауреат ордена Ленина (получил в 1939 году). Социальных регалий у Звягинцевой не было. Иерархия, игравшая важную роль в советской литературе, давала Маршаку преференции, которых не было у поэтессы с подозрительным кругом общения (Цветаева, Пастернак и т.д.). Очевидно, что Маршак воспользовался правом сильного для перевода сказки Туманяна и застолбил его за собой (такое было не раз в переводческой практике советского мэтра детской литературы). Юбилейный формат придавал публикации Маршака особую значимость, которую «политически чуткий» автор безусловно учитывал. Маршак и позднее подчеркивал свою роль в популяризации творчества Туманяна (хотя перевел с армянского всего две сказки)[2]. Он стремился быть

---

1 http://s-marshak.ru/

2 «Я рад, что мне удалось внести свою – правда, небольшую – долю в ответственное дело перевода чудесной поэзии Ованеса Туманяна на русский язык» (из письма Маршака к А. О. Туманян от 10 июня 1962 г.) (Цит. по изд.: Маршак 1973).

патриархом во всех областях детской литературы, особенно в таких «ответственных делах», как переводы национальных авторов[1].

Но неудача перевода Звягинцевой объясняется не только местом поэтессы в советской литературной иерархии. Передача стилистики народного армянского стиха – визитная карточка Туманяна – требовала приемов экспериментальной поэтики. Поэтический авангард 1920 – начала 1930–х годов был богат художественными открытиями в области детской литературы (К. Чуковский, Д. Хармс). В середине 1930–х гг. усилилось идеологическое давление на детских писателей. Творческие эксперименты в области стиха были объявлены формализмом, борьба с которым велась во всех областях культуры (статьи «О художниках–пачкунах» и «Сумбур вместо музыки», напечатанные в газете «Правда» в 1936 году, обличали формалистов среди художников и музыкантов). От писателя требовался не художественный эксперимент и мастерство, а упрощенное повторение образцов и канонов, взятых напрокат из литературного архива классиков. Появление официального списка классиков русской и национальных литератур не заставило себя ждать (в него попали А. Пушкин, Т. Шевченко, Ш. Руставели, О. Туманян, Джамбул, Янка Купала и т.д.). Столетие гибели Пушкина, помпезно отмечавшееся в 1937 году, обозначило основной вектор сталинской культуры: канонизация классики как средство борьбы с культурой. На это опирается Агасов, упрекая Звягинцеву в экспериментаторстве в ущерб классике: «перевод классиков нельзя доверять людям, лишенным элементарного представления о духе языка, с которого делается перевод, не имеющих никаких данных для поэтических экспериментов» (Агасов 1937: 43).

Маршак, начинавший как талантливый поэт–экспериментатор в области детского стиха, к концу 1930–х гг. заметно изменил писательскую практику.[2] Он не опускался до прямолинейного изложения советской идеологической доктрины (как это делал С. Михалков), предпочитая «подслащивать социальный заказ» (по словам Н. Я. Мандельштам)[3]. Сохраняя верность жанру сказки в ее национальном своеобразии, Маршак в то же время не стремился экспериментировать со стихотворным языком. Для него важнее была социальная значимость юбилея Туманяна, чем творческий диалог с армянской культурой. Классовое противостояние персонажей (бедный–богатый), едва намеченное в сказке Туманяна, тоже оказалось идеологически правильным. Иллюстрации к переводу Маршака усиливали антагонизм персонажей: на картинках из журнала «Чиж» псу преданы агрессивные черты, что отражало воинственную идеологию предвоенного времени. Сталинская идеология буквально

---

1 По словам Б. Житкова, близко знавшего писателя, «беда Маршака в том, что он всюду хочет быть первым и единственным…» (Лекманов 2017: 357).

2 Об этом свидетельствует выступление Маршака на Первом Всесоюзном съезде детских писателей (1934). «С самой высокой трибуны в стране Маршак – вчерашний авангардист – призывал товарищей–писателей к социалистическому реализму» (Хеллман 2016: 340).

3 По словам Н. Я. Мандельштам, «Маршак исключительно умело избегал мысли и реальной действительности, которые были запрещены…». Маршак мог бы возразить ей словами библейского Иова: «Чтобы ни предпринимал человек, он делает это для своей жизни» (Гейзер 2018: 177).

кричала о себе с каждой страницы детского журнала, посвященного юбилею Туманяна.[1]

Перевод Маршака закрепил место Туманяна как классика армянской детской литературы в пантеоне сталинской культуры. Трагизм ситуации подчеркивался тем, что процесс канонизации покойного поэта шел на фоне политических репрессий, обрушившихся на его семью.

В отличие от Маршака, интерес которого к армянской поэзии и к Туманяну был во многом случайным, Вера Звягинцева обрела в Армении вторую родину. Она освоила язык и много переводила с армянского, в том числе Туманяна и его произведения для детей («Братец–барашек», «Конец зла», «Злосчастные купцы»). Не отказывалась она и от «недопустимого перевода», продолжая публиковать его во «взрослых» сборниках произведений Туманяна, переведенных известными русскими поэтами (В. Брюсовым, К. Бальмонтом, В. Ходасевичем) (Туманян 1941). Но в изданиях для детей безоговорочно царил перевод сказки «Пес и кот», сделанный Маршаком.

Справедливость по отношению к переводу Звягинцевой не была восстановлена и позднее. Переводчик Левон Мкртчян, преданный друг и поклонник творчества В. Звягинцевой, безоговорочно отдал пальму первенства переводу Маршака: «Маршак отошел от буквы подлинника, чтобы приблизиться к его сути. И сделал это великолепно!» (Душа, открытая людям 1981: 17). При этом критик противоречит сам себе: «С. Я. Маршак наиточнейшим образом передал содержание подлинника и его поэтическое обаяние» (Мкртчян 1968: 320). Так «отошел от буквы» или «точнейшим образом передал»?! Характерно, что стиль Мкртчяна в этих пассажах буквально повторяет стиль Агасова («Кот и пес» – пример «резкого снижения художественного уровня», допущенного Звягинцевой), хотя на дворе был не 1936 год, а 1968. Ссылки на саму переводчицу, всегда отличавшуюся требовательностью к себе, не могут уверить нас в искренности этих слов. Неубедительными кажутся и ссылки на К. Чуковского, цитировавшего наизусть отрывки из сказки Туманяна в переводе Маршака.[2]

Конфликт интересов двух переводчиков по поводу сказки Туманяна метафорически напоминает конфликт кота и пса: открытый Звягинцевой текст стал той «шкуркой», которую Маршак использовал с выгодой для себя. Но дело не только в личной позиции Маршака (в условиях сталинских репрессий ему, как и многим детским писателям, приходилось бороться за жизнь). История «недопустимого перевода» демонстрирует общий механизм действия идеологических практик: от откровенной

---

1 Как справедливо отмечает М. Гаспаров в статье «Маршак и время» (Гаспаров 2001), поэт спасался от давления времени на вечность в переводах (Шекспир, Блейк, Бернс). Сказанное не распространялось на переводы из детской литературы, где время царило безоговорочно.

2 В предисловии к изданию переводов сказок Туманяна Чуковский явно славословил Маршаку: «Благодаря Маршаку я увидел, что Ованес Туманян и вправду литературный силач…» (Туманян 1969: 4). К тому времени противостояние друзей–врагов, каковыми являлись в течение всей жизни Чуковский и Маршак, осталось в прошлом. В память о многолетних отношения Чуковский цитировал отрывок из Туманяна в переводе Маршака: «Папаху шить / Не шубу шить. / Для друга / Можно / Поспешить!», хотя в самой сказке эти слова о дружбе звучат в ироничном контексте.

травли в критической статье до скрытого давления писательской иерархии, той самой литературократии (Берг 2000), которая ведает присвоением и распределением власти в области литературы. Как показывает история «недопустимого перевода», действие литературократии имеет пролонгированный характер, не ограниченный конкретным периодом и отдельным литературным фактом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Агасов Г. (1937). Недопустимый перевод. *Детская литература*, № 18.

Антология армянской поэзии с древнейших времен до наших дней (1940). М.: Худ. лит.

Берг М. (2000). *Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе*. М.: Новое литературное обозрение.

Гаспаров М. (2001). *О русской поэзии*. СПб.: Азбука.

Гейзер М. (2018). *Маршак*. М.: Молодая гвардия.

Душа, открытая людям. О Вере Звягинцевой. Воспоминания, статьи, очерки (1981). *Ереван*.

Когда звери говорили: триста семьдесят пять мифов, сказок, басен, анекдотов, легенд и преданий о животных [*сост., предисл., коммент. Е. А. Костюхина*] (*2004*). *М*: *Вост. лит.* (*серия* «*Сказки и мифы народов Востока*»).

Лекманов О. (2017). *Самое главное о русской литературе XX века*. М.

Маршак С. Я. (1973). *Стихотворения и поэмы* / Подгот. текста и примеч. М. Л. Гаспарова. Вступ. статья В. В. Смирновой. – Л.: Сов. писатель. (серия «Библиотека поэта»).

Мкртчян Л. М. (1968). *Армянская поэзия и русские поэты XIX–XX вв*: *Вопросы перевода и литературных связей*. Ереван.

Мкртчян Л. М. (1981). *Свет есть добро. Портреты, эссе, путевые заметки*. Ереван.

Озеров Л. (1972). *Мастерство и волшебство*. М.: Сов. писатель.

Реулло Н. (1916). *Переводы из армянских поэтов*. Изд. Г. К. Давыдова.

Туманян О. (1939). *Собака и кот*, пересказал С. Маршак // Чиж. № 4.

Туманян О. (1941). *Избранное*. Под ред. С. Шервинского. Ереван.

Туманян О. (1936). *Пес и кот*. Пер. В. Звягинцевой. М.: Армгиз.

Туманян О. (1969). *Пес и кот*. Пер. С. Маршака. Пред. К. Чуковского. Ереван: Айстан.

Ханян К. С. (2000). *Вера Звягинцева и армянская литература*: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. Ереван. гос. ун–т.

Хеллман Б. (2016). *Сказка и быль. История русской детской литературы*. М.: Новое литературное обозрение.

Մարինա Կոստյուխինա

ՄԻ «ԱՆԹՈՒՅԼԱՏՐԵԼԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ» ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Ամփոփում

Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունների ռուսերեն թարգմանությունը ոչ միայն գեղարվեստական թարգմանության հարց է, այլև գաղափարախոսության պատմության փաստ: 1930–ական թվականներին ազգային բանահյուսության ժողովրդականացումը խիստ կարևորված էր խորհրդային մանկական գրականության համար: Այդ իսկ պատճառով Հովհ. Թումանյանի «Շունն ու կատուն», որը գրված է հայկական ժողովրդական հեքիաթի ավանդույթով, միաժամանակ ռուսերեն թարգմանեցին երկու հեղինակ՝ Ս. Մարշակը և Վ. Զվյագինցևան: Զվյագինցևայի թարգմանությունը խիստ բացասական գնահատական ստացավ և դուրս մղվեց գրականության պատմությունից, իսկ Մարշակի թարգմանությունը հաջողակ գրական ճակատագիր ունեցավ: Մարշակի թարգմանության հաջողության պատճառը ինչ–որ առումով Մարշակի սոցիալական դիրքն էր (նա «Детгиз»–ի ղեկավարն էր, Լենինի շքանշանակիր), բայց դա դեռ բոլորը չէր: Ռուսերեն տեքստին Թումանյանի հեքիաթների ժողովրդական ոճայնությունը հաղորդելու նպատակով Զվյագինցևան «էքսպերիմենտներ» էր կատարել չափածո տեքստի հետ: Իսկ լենինյան ժամանակաշրջանի գաղափարախոսությունը պահանջում էր ոչ թե փորձարկումներ, այլ դասականի կանոնակարգում (հենց այդ նպատակով 1937 թ. անցկացվեց Պուշկինի հոբելյանը): Մարշակը, ով գիտեր կողմնորոշվել քաղաքական իրականության մեջ, թարգմանությունն արեց գաղափարական պատվերին համապատասխան՝ օգտագործելով սահուն բառապաշար ու չեզոք ոճ: Հովհ. Թումանյանը «դառնում» էր հայ մանկական գրականության դասական՝ ստալինյան մշակույթի պահանջների պայմաններում:

Marina Kostyukhina

A HISTORY OF AN UNACCEPTABLE TRANSLATION

Summary

The history of translations of Toumanian’s works into Russian is not only a question of artistic translation but also a fact from the history of ideological practices. The popularization of national folklore was on the agenda of Soviet children’s literature of the 1930s. Therefore Hovhannes Toumanian’s *The Dog and the Cat* written in the traditions of Armenian folktales was simultaneously translated into Russian by two authors: S. Marshak and V. Zvyagintseva. Zvyagintseva’s translation received a sharp negative appraisal and was removed from the history of literature whereas Marshak’s translation was a success. Marshak’s success was partly due to his high social status (he was the head of *Detgiz*, the publishing house of children’s literature, a man of letters, a recipient of *the Order of Lenin*). However there were other reasons too. To convey the folk style of Toumanian’s tale in Russian Zvyagintseva had experimented with verse. The ideological practices of the Stalin era required canonization of the classics and not experimenting with their works (for this purpose

Pushkin's Anniversary was held in 1937). Marshak, who knew how to navigate in political reality, did his translation in accordance with the ideological directives of the time: his rendering was lexically smooth and stylistically neutral. Toumanian was to become a classic of Armenian children's literature in the format of Stalinist culture.

Марина Костюхина

ИСТОРИЯ «НЕДОПУСТИМОГО ПЕРЕВОДА»

Резюме

История переводов произведений О. Туманяна на русский язык – это не только вопрос теории художественного перевода, но и факт из истории идеологических практик. Популяризация национального фольклора стояла на повестке дня советской детской литературы 1930–х гг. Поэтому сказку О. Туманяна «Пес и кот», написанную в традициях армянского фольклора, одновременно перевели на русский язык два переводчика – С. Маршак и В. Звягинцева. Перевод Звягинцевой получил резко негативную оценку и был вычеркнут из истории литературы, перевод Маршака имел успешную литературную судьбу. Причина успеха перевода Маршака отчасти объясняется высоким социальным положением переводчика (глава детского издательства в Ленинграде, награжден орденом Ленина), но дело не только в этом. Чтобы передать в русском тексте народную стилистику сказки Туманяна, Звягинцева экспериментировала со стихом. Идеологические практики сталинского времени требовали не эксперимента, а канонизации классики (с этой целью организовывались помпезные юбилеи национальных писателей, в том числе 70–летие Туманяна в 1939 г.).

Маршак, стремившийся застолбить место в армянском юбилейном проекте, сделал свой перевод политически своевременным и стилистически нейтральным. Туманяну предстояло стать классиком армянской детской литературы в формате сталинской культуры.

Ключевые слова: история советского перевода, детская литература, идеологические практики, сталинская канонизация классики.

Նվարդ Վարդանյան
Երևանի պետական համալսարան

«ԿԱՐՄԻՐ ԾԱՂԻԿԸ» ԵՎ «ԵԴԵՄԱԿԱՆ ԾԱՂԻԿԸ» ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

Նախաբան

«Կարմիր ծաղիկը» հեքիաթը Հովհ. Թումանյանը թարգմանել է Ս. Аксакови «Ալվան ծաղիկը» (“Аленький цветочек”) ռուսական հեքիաթից՝ 1915 թ., լույս է տեսել 1916–ին: Հեքիաթի սյուժեն այժմ առավել հայտնի է «Գեղեցկուհին և հրեշը» վերնագրով: Սա մի հեքիաթ է վաճառականի կրտսեր դստեր մասին, որը հորից խնդրում է չտեսնված կարմիր ծաղիկը, իսկ հետագայում գնում է ապրելու կախարդված հրեշի ապարանքում և քանի որ սիրում է հրեշին, վերջինս մարդ է դառնում:

Գաղափարական առումով այս հեքիաթը բավական մեծ հարազատություն ունի Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհին: Մարդու հրեշացման և հրեշի մարդացման թեման Թումանյանին հուզել է միշտ: Այս թեմայի լավագույն խտացումը պետք է լիներ «Հազարան բլբուլ»ի մշակումը, որն այդպես էլ չհասցրեց իրագործել Թումանյանը: «Կարմիր ծաղիկը» հեքիաթի թարգմանությունը Թումանյանը կատարել է եղեռնից անմիջապես հետո, երբ մարդ–հրեշի մասին խոհերն ըստ երևույթին, ավելի քան հուզել են հեղինակին:

«Կարմիր ծաղիկը» հեքիաթը որոշակի ընդհանրություն ունի Թումանյանի «Եդեմական ծաղիկը» հեքիաթին, որը հայկական հեքիաթանյութի մշակում է: Երկու դիպաշարերում էլ աղջիկը հորից ուզում է մի չտեսնված ծաղիկ, հայրն այն գտնում է հրեշի (դևի) մոտ, որից հետո աղջիկը ստիպված է լինում ապրել այդ սարսափելի էակի ապարանքում: Հեքիաթի սկզբի այս զարգացումները ենթադրել են տալիս, թե հնարավոր է՝ գործ ունենք հեքիաթային միևնույն տիպի հետ, սակայն հետագա տարբերությունները բոլորովին այլ հանգուցալուծման են հասցնում երկու հեքիաթները:

Հոդվածի առանցքում հենց այս՝ թարգմանված և մշակված հեքիաթների համեմատական քննությունն է, որը կատարելու համար նախ պետք է անդրադառնանք այս սյուժեների ակունքներին, քննենք դրանց բանահյուսական և գրական զարգացման պատմությունը:

Կենդանակերպ ամուսնու մասին ժողովրդական հեքիաթները

Աարնե–Թոմփսոն–Ութերի հեքիաթների միջազգային համացույցում կա սյուժեների մի խումբ, որ թվագրված է 400–459 համարների ներքո՝ «Գերբնական

կամ կախարդված կինը (ամուսինը) կամ այլ հարազատները» խորագրով (Hans–Jörg Uther 2004): Այս հեքիաթախմբի սյուժեների մեծ մասում ամուսնություն է կնքվում մարդու և կենդանակերպ էակի միջև: Այսպիսի հեքիաթները հիմնականում երջանիկ ավարտ են ունենում, քանի որ կենդանակերպ ընտրյալը շուտով փոխակերպվում է ցանկալի կողակցի՝ հաճախ գեղեցիկ և բարձր կարգավիճակով:

Կենդանակերպ ամուսնու սյուժեների առավել հայտնի տիպը ATU 425, «Կորած ամուսնու որոնումները» հեքիաթախումբն է (այս հեքիաթախումբն առավել ճանաչված է ATU425C ենթատեսակի «Գեղեցկուհին և հրեշը» կանոնիկ հեքիաթի շնորհիվ): Այս հեքիաթախմբի դիպաշարերում կենդանակերպ ամուսնու հետ ապրող աղջիկը խախտում է որոշակի արգելք, հիմնականում այրում է կողակցի կենդանական մորթը, որից հետո փեսացուն անհետանում է: Աղջիկը մեկնում է ամուսնուն որոնելու և որոշակի փորձություններ հաղթահարելով, ետ է բերում նրան՝ արդեն մարդկային կերպարանքով: Հեքիաթի միջազգային տարբերակներում կենդանակերպ փեսացուն տարբեր կերպավորումներ ունի. նա արջ է, շուն, խոզ, դոդոշ, օձ և այլն (Bierhorst 2008, 104, Beauty and the Beast (2016): Ինչպես կտեսնենք քիչ անց, հայկական հեքիաթներում կենդանակերպ փեսացուն ի ծնե վիշապօձ է:

«Գեղեցկուհին և հրեշը» հեքիաթի՝ գրական զարգացման պատմությունը:

Գերբնական ամուսնու կամ «Գեղցկուհու և հրեշի» ամենից վաղ՝ գրական ճանապարհով պահպանված տարբերակը, ինչպես վաղուց արդեն նկատվել է հեքիաթագիտության մեջ, կապվում է հունահռոմեական Ամուրի ու Պսիխեայի առասպելին, որը բանահյուսական նյութի մշակում է և մեզ է հասել II դարի հռոմեացի գրող Լյուցի Ապուլեյի «Կերպարանափոխություններ կամ Ոսկե ավանակը» գրքի միջոցով (John Bierhorst 2008, 104): Այստեղ գեղեցկուհի Պսիխեան իբրև կնության է տարվում մի վայրի, իր հրով բոլորին այրող թևավոր դևի, սակայն շքեղ ապարանքում հայտնված աղջկա գաղտնի սիրեկանը գիշերը հայտնվող, ցերեկն անհետացող Ամուրն է դառնում: Կասկածելով, թե ամուսինն իրականում օձ է՝ աղջիկը գիշերը գաղտագողի տեսնում է հրաշագեղ սիրեկանի դեմքն ու պատահաբար լամպի տաք յուղով այրում Ամուրի ուսը (հմմտ. կենդանակերպ կողակցի մորթն այրելուն): Ամուրը թռչում և անհետանում է: Ամուսնուն որոնելու մեկնած Պսիխեան ստիպված է լինում ամեն գնով շահել ամուսնու մոր՝ Վեներայի համակրանքը, որից հետո վերամիավորվում է ամուսնուն (Апулей 2011, 85–169, IV–VI գրքեր):

Ակնհայտ է, որ Ապուլեյի բերած սյուժեն որոշակիորեն հեռացել է իր ժողովրդական տարբերակից, գուցե՝ փոփոխվել հեղինակի կողմից, սակայն այստեղ էլ մի քանի տեղ ակնարկվում է, որ աղջկա ամուսինը սկզբնապես դև կամ օձ պետք է լիներ, և հենց նրան են կնության տանում սգո հանդերձներով Պսիխեային: Ենթադրելի է, որ կամ եղել է գերբնական կողակցի փոխակերպման մոտիվը, որը դուրս է ընկել, կամ, որ դարձյալ բնորոշ է այս հեքիաթային տիպերին, աղջկա ամուսինը նախապես հենց դև կամ օձ է եղել, և հետո միայն՝ անհետացող և հայտնվող Ամուրը (այս տիպի հայկական դիպաշարերը կքննենք ստորև):

Ավելի ուշ, 18–րդ դարում, գրի է առնվում հեքիաթի եվրոպական հանրահայտ տարբերակը՝ ֆրանսուհի Գաբրիել–Սյուզաննա Բարբո դը Վիլնյովի կողմից, 1740 թ.:

Այս հեքիաթը լիովին համապատասխանում է ATU425C հեքիաթային տիպին. կան հորից ծաղիկ խնդրելու, սարսափելի գազանի հետ ապրելու և գազանի՝ մարդու վերփոխվելու մոտիվները: Հեքիաթի երկրորդ՝ կրճատ և դարձյալ հայտնի տարբերակը տպագրել է Ժաննա Մարի Լեպրենս դը Բոմոնը 1757 թ.՝ ըստ երևույթին օգտվելով դը Վիլնյովից: Այս հեքիաթը սովորաբար տպագրվում է Շարլ Պերրոյի «Սագ մայրիկի հեքիաթները» գրքում՝ որպես հավելված:

Ենթադրաբար հենց այս՝ եվրոպական հայտնի տարբերակներից է առաջացել նաև Ս. Կ. Ակսակովի «Ալվան ծաղիկը» հեքիաթը, որը հեղինակը գրի է առել գեղջկուհի Պիլագեայի պատմածից: «Գեղեցկուհու և գազանի» ֆրանսիական տարբերակը արդեն 1755 թ. թարգմանված է եղել ռուսերեն և Պիլագեան ծանոթ է եղել այս թարգմանությանը, այս է պատճառը, որ թեև սյուժեն ունի նաև իր ռուսական ժողովրդական տարբերակները, սակայն այն առավել մոտ է իր անմիջական աղբյուրին՝ ֆրանսիական «Գեղեցկուհին և գազանը» տարբերակին և, կարելի է ասել, գրական ճանապարհով է զարգացել (Бегунов 1983):

Գերբնական փեսացուի հեքիաթի՝ հայկական ժողովրդական տարբերակները

Հայկական հեքիաթացանկում ATU425 տիպի սյուժեները հիմնականում հանդիպում են համակցված այլ տիպի հեքիաթների հետ: Այստեղ գերբնական փեսացուն հիմնականում Օձի (վիշապի) կերպար ունի: ATU433+425 «Օձ թագավոր» հեքիաթախմբում սյուժեն զարգանում է հետևյալ մոտիվներով: Աղջիկն ամուսնանում է վիշապօձի հետ, վիշապը գիշերը մարդ է դառնում, ցերեկը՝ օձ, կինն այրում է ամուսնու կենդանական մորթը, ամուսինն անհետանում է, կինը որոնում, գտնում է նրան և ետ բերում[1]:

Օձ–փեսացուի մյուս հեքիաթախումբը հայկական հեքիաթների ուղեցույցի աշխատանքային տարբերակում թվագրված է զուտ ազգային՝ ՀԺՀ 446 «Օձամանուկ և Արևամանուկ» հեքիաթախմբում: Այս հեքիաթները յուրօրինակ են նրանով, որ այստեղ օձ–փեսացուի հետ ամուսնացած աղջիկը հետագայում մի քարայրում գտնում է ցերեկը մահացող, գիշերը հարություն առնող պատանուն և, ըստ էության, ամուսնանում երկրորդ անգամ, զավակ ունենում: Սակայն օձ–փեսացուն շուտով գտնում է կնոջը, և վերջինս վերադառնում է իր առաջին ամուսնու մոտ[2]:

Թումանյանի «Եղեմական ծաղիկը». սկզբնաղբյուրը և գրական մշակումը

Թումանյանի մշակած «Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթը հիմնված է քննարկված վերջին հեքիաթախմբի՝ «Օձամանուկն ու Արևամանուկը» վերնագրով հայտնի դիպաշարերի վրա: Հեքիաթը մշակելիս Թումանյանը ուսումնասիրել է դիպաշարի

---

1 Հեքիաթի տարբերակները տե՛ս՝ Լալայան 1915, № 19, 160–168; ՀԺՀ 1962, № 2, 37–62; № 18, 219–229; ՀԺՀ 1963, № 1, 15–26; № 23, 195–219; ՀԺՀ 1968, № 43, 244–252; ՀԱԲ 1999, № 1, 15–18:

2 Հեքիաթի տարբերակները տե՛ս՝ ՀԺՀ 1962, № 14, 175–181. ՀԺՀ 1973, № 15, 77–80. ՀԺՀ 1968, № 41, 231–237. ՀԱԲ 1999ա, № 8(10), 57–59. Բյուրակն 1898, 827–830. Սրվանձտյանց 1978, 490–495. Сборник материалов для опесания местностей и племен Кавказа 1892, 93–99:

բազմաթիվ ազգային և միջազգային տարբերակներ, սակայն որպես հիմք ընդունել է «Աղամի ծաղիկը»[1] հեքիաթը, որը «Գեղեցկուհին և հրեշը» և «Օձամանուկն ու Արևամանուկը» հեքիաթների համակցված մի տիպ է ՝ ATU 425C +ՀԺՀ 446, և ահա այս մշակումն է, որ շատ ուշագրավ առնչություն է ստեղծում «Կարմիր ծաղիկը» թարգմանված հեքիաթի հետ: Պատահական չէ, որ Թումանյանը ընտրել է հենց այն սյուժեն, ուր դարձյալ կա փնտրվող ծաղկի մոտիվը: «Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթի սկիզբը զարգանում է «Կարմիր ծաղիկը» հեքիաթին շատ նման. վաճառականի աղջիկը, որի անունը Ծաղիկ է, հորից ուզում է եղեմական ծաղիկը: Հայրը այդ ծաղիկը գտնում է Սպիտակ դևի ապարանքում: Ըստ պայմանի, Սպիտակ դևը աղջկան գալիս և տանում է այն ժամանակ, երբ սարերը ձյունում են: Ծաղիկը կարողանում է փախչել Սպիտակ դևի մոտից գարնան առաջին օրը: Նա Արագածի մեջ գտնում է Արին–Արմանելիին՝ մեռնող–հառնող պատանուն, որը թովչազերծվում է, կռվում է, Սպիտակ դևի դեմ: Վերջինս պարտվելով՝ «լացով և թացով» քաշվում է իր ապարանքը: Ծաղիկն ու Արին–Արմանելին ամուսնանում են, սակայն ամեն տարի նորից Սպիտակ Դևը առևանգում է Ծաղիկին (Թումանյան 1994, 221):

Այս հեքիաթն իր բնույթով և անսովոր վերջաբանով յուրօրինակ է Թումանյանի հեքիաթների աշխարհում: Բանն այն է, որ հեքիաթը մշակելիս մեծ հեքիաթագիրը նպատակ է ունեցել վեր հանել հեքիաթի խորքում թաքնված դիցաբանական շերտերը: Նա հեքիաթի հիմքում տեսել է բնության մեռնող–հառնող աստվածության մասին առասպելի հետքեր և այս դեպքում հանդես է եկել ոչ միայն որպես հեքիաթագիր և ժողովրդական նյութի գեղարվեստորեն մշակող, այլ նախ և առաջ որպես հեքիաթագետ և բանագետ:

Վիշապի (դևի) մոտ գերված ծաղկի մոտիվը Թումանյանի միտքը զբաղեցրել է վաղուց, երբ ծաղկային ավանդություններ մշակելու նպատակով հավաքել է ծաղկային դիցաբանության շատ հարուստ տվյալներ: Ավելի ուշ՝ Հազարան բլբուլի չափածո հատվածներից մեկում հիշատակում է վիշապի կողմից առևանգված թագավորի աղջկա՝ Ծաղիկի մասին, որը բանտված է սարի խորքի մութ քարայրում (Ինճիկյան 1983, 382): Այս սյուժեի հետ կապված՝ Թումանյանը ուսումնասիրել է տարբեր ժողովուրդների մեջ եղած՝ բնության մեռնող–հառնող աստվածությունների առասպելներ և հատկապես ուշադրություն է դարձրել հին հունական բուսականության և պտղաբերության աստվածուհի Պերսեփոնեի առասպելին, ըստ որի մեռյալների տիրակալ Հադեսը Պերսեփոնեին առևանգում է ծաղիկներ քաղելիս: Պերսեփոնեի ամենամյա մուտքը Հադեսի թագավորություն բնության մահացմամբ

[1] Сборник материалов для опесания местностей и племен Кавказа 1892: 93–99: Առևտրականի փոքր աղջիկը, որի անունը Ծաղիկ է, հորից ուզում է դրախտում աճող Աղամի ծաղիկը: Ծաղիկը տալիս է մի յոթ գլխանի հրեշ և դրա դիմաց կնության պահանջում փոքր աղջկան: Հրեշը մարդիկ էր ուտում, և երբ գարնան առաջին օրը պատրաստվում է ուտել Ծաղիկին, սա փախչում է: Մասսի վրա դարպասներ են հայտնվում, Ծաղիկը մտնում է ներս, ուր տեսնում է մի դագաղ, որի մեջ արքայազն էր մահացած (հմմտ. Մասսի վիհերում բանտարկված Արտավազդի կերպարը): Տղան՝ Աղամը, գիշերը զարթնում է, առավոտը մահանում: Աղամը հղի կնոջը ուղարկում է հոր պալատ, ուր նա մի չքնաղ տղա է ծնում: Գիշերը Աղամը հայտնվում է պալատում, ցերեկն անհետանում: Կախարդանքն ի վերջո վերանում է, նրանք ամուսնանում են, սակայն Ծաղիկը մի քանի տարուց մահանում է: Աղջկա մահը համապատասխանում է հեքիաթի մյուս տարբերակների ավարտին՝ առաջին ամուսնու՝ Օձամանուկի մոտ վերադարձին:

էր ուղեկցվում, իսկ ելքը պայմանավորում էր երկրի արգասավորումը (МНМ 1992: 305): «Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթի սևագիր տարբերակի առաջին էջի լուսանցքում Թումանյանն ընդարձակ գրառումներ է կատարել այս մասին (Ինճիկյան 1983, 380):

«Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթի մշակման մեջ Թումանյանը վերակազմել է հին հայոց առասպելը բնության մեռնող–հառնող աստծո մասին՝ ընդգծելով հին, դիցաբանական շերտը (Ինճիկյան 1983, 377–384, Մարտոյան 2000): Արա Գեղեցիկի պաշտամունքի քննությանը նվիրված հետազոտությունների ի հայտ գալուց դեռ շատ առաջ հայ մեծ հեքիաթագիրը կռահում է Արայի պաշտամունքը, որը շատ լավ պահպանված է հեքիաթային սյուժեում: Հեքիաթի մեռնող–հառնող հերոսի կնոջ անունը Ծաղիկ է, որ կարող է համապատասխանել Արա Գեղեցիկի կնոջ՝ Նվարդի անվանը՝ վարդ ծաղկային արմատով (Աճառյան 1942, 88): Եթե մեռնող–հառնող պատանին գարունն է խորհրդանշում, ապա Սպիտակ Դևը՝ որի՝ Ծաղիկին առևանգելու պատճառով բնությունը ժամանակավորապես մահանում է՝ ձմեռը (հմմտ. բնության զարթոնքի մայիսյան ծեսերը, տե՛ս, օրինակ, Фрейденберг 1997: 202):

Ծաղիկը և վիշապօձը (դևը, հրեշը)

Բանագիտության արդի հետազոտությունները թույլ են տալիս սյուժեն դիտարկել շատ ավելի խորությամբ, և վիշապի՝ ծաղկին տիրելու մոտիվը բնության մահվան և հարության հետ կապելու՝ թումանյանական ելակետը լիովին հիմնավորվում է նաև մերօրյա բանագիտական հայացքով: Ստորգետնյա խթոնիկ վիշապի մասին հետազոտությունները վիշապի կերպարում բացահայտում են ոչ միայն մահվան (օձ–վիշապի՝ որպես մեռած հոգիների և մահվան աշխարհի տիրակալի մասին տե՛ս՝ Петросян 1987, 57, 64), ջրերի պահապան–հսկողի, այլև պտղաբերության հետ կապված գործառույթներ (Մարտիրոսյան 2015), և այն, որ վիշապն է հսկում ծաղիկը, որն ըստ էության հարս–աղջկա մի սիմվոլն է այս հեքիաթում, շատ բնական է: Ըստ այս առասպելական սյուժեի՝ հարսնացող աղջիկը առևանգվում է վիշապի կամ դևի կողմից՝ այսինքն՝ մեռնում է[1], իջնում ստորերկրյա աշխարհ և այնուհետև դուրս գալով այնտեղից՝ ամուսնանում է մեռնող–հառնող բնության աստծո հետ՝ ապահովելով երկրի և բուսականության աճը:

Այս կառույցը մենք տեսնում ենք հեքիաթային ամուսնությունների սյուժեներում ընդհանրապես, ուր հերոսն իր ապագա կնոջը գտնում է դևի կամ վիշապի քարանձավում: Ուշագրավ է, որ աղջկա խորհրդանշական մահը որոշակի պարբերականությամբ կրկնվում է, ինչպես որ ձմեռն ու գարունը պարբերաբար հաջորդում են իրար: «Օձամանուկն ու Արևամանուկը» հեքիաթի տարբերակներում աղջիկը վերադառնում է Օձամանուկի մոտ, «Եղեմական ծաղիկում» Սպիտակ դևը

---

[1] Պրոպը աղջկա առևանգումը օձի կամ դևի կողմից մեկնաբանում է որպես աղջկա մահ: Ըստ այդմ, նախնական մարդը պատկերացրել է, իբրև մահվան տիրակալը սիրահարվում է և առևանգելով կնության տանում իր ընտրյալին: Հետագայում աղջկան օձի ձեռքից խլում է փեսացուն և տեղի է ունենում արդեն երկրորդ ամուսնությունը՝ առաջինը՝ բռնի, երկրորդը՝ սիրով (Пропп 1946: 228–233):

ամեն տարի փախցնում է Ծաղիկին, իսկ Պերսեփոնեն յուրաքանչյուր անգամ վերադառնում է Հադեսի թագավորություն:

Այսպիսով, «Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթում, որը, մեր կարծիքով «Գեղեցկուհին և հրեշը» հեքիաթի վաղ, առասպելական ակունքներին ավելի մոտ տարբերակ է, աղջիկը նախ ապրում է ծաղկի տիրակալ դևի հետ (բանահյուսական տարբերակներում՝ ամուսնանում է օձի հետ), իսկ հետո՝ մեռնող–հառնող տղայի: Այս սյուժեում բացակայում է փոխակերպման մոտիվը: Հեքիաթի զարգացման ուշ փուլերում հերոսուհու երկու ամուսինները միավորվում են, և առաջ է գալիս փոխակերպվող վիշապօձ–փեսացուի, իսկ ավելի ուշ՝ գրական «Գեղեցկուհու և հրեշի» հայտնի հեքիաթը, ուր փեսացուն նախապես օձ է, վիշապ կամ հրեշ, իսկ հետո փոխակերպվում է մարդու:

Հեքիաթի հետագա զարգացումն ու փոխակերպումը հանգեցնում են նրան, որ աղջկա փնտրած և դևի կամ հրեշի կողմից պահպանվող ծաղիկն արդեն կորցնում է իր առասպելական նշանակությունը՝ որպես բնության աճի սիմվոլ և սիրո իմաստաբանություն է ստանում: Առասպելական սյուժեն հետզհետե վերածվում է ռոմանտիկ սիրո պատմության, ուր չտեսնված ծաղիկը (հմմտ. «Փարվանա» բալլադի անշեջ հուրը) փնտրող աղջիկը իր սիրո ուժով կարողանում է անճոռնի հրեշին մարդ դարձնել:

Եզրակացություն

Այսպիսով, քննությունը ցույց է տալիս, որ Թումանյանի թարգմանած ռուսական «Կարմիր ծաղիկը» և մշակած հայկական «Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթները հիմքում նույն ակունքներից ծագող հեքիաթային սյուժեներ են, որոնք սակայն զարգացման մեջ բոլորովին տարբերվել են իրարից: Եթե «Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթում հեղինակը բացահայտել է ազգային դիցաբանական ընկալումները, ապա եվրոպական «Գեղեցկուհին և գազանը» դասական հեքիաթից սկիզբ առնող և ռուսական՝ ակսակովյան տարբերակով Թումանյանի հեքիաթացանկ մուտք գործած «Կարմիր ծաղիկը» թարգմանական հեքիաթը որոշակիորեն նախնական արմատներից հեռացած, գրական մշակում անցած հեքիաթ է: Թումանյանը, թեև հեքիաթը թարգմանել է որոշակի կրճատումներով, սակայն հարազատ է մնացել բնագրին և սյուժեում շեշտադրել է սիրո ամենակարող ուժի, բարոյական բարձր արժեքների ու հումանիզմի իմաստավորումները:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Աճառյան Հ. (1942), *Հայոց անձնանունների բառարան*, հ. 4, Երևան, Երևանի պետական համալսարան:

Բյուրակն (1898), Կ. Պոլիս, թիվ 47–48:

Ինճիկյան Ա. (1983), Հայկական դիցաբանության տարրերը Թումանյանի «Եղեմական ծաղիկը» հեքիաթում, *Թումանյան, ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ*, հ. 3, էջ 376–384:

Վարդանյան Ն. (2019), Կերպափոխվող վիշապօձը հայկական հեքիաթների ամուսնության սյուժեներում, *Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին*, ՀԱԻ հրատ., Երևան, 2019, էջ 131–141:

ՀԱԲ (1999ա), հ. 19, *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, Թալին, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԱԲ (1999բ), հ. 20, *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

ՀԺՀ (1962), հ. 3, *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1963), հ. 4, *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1973), հ. 6, *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1979), հ. 7, *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ (1968), հ. 9, *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

Լալայան Ե. (1915), *Մարգարիտներ հայ բանահյուսության*, հ. Գ, Հայոց ազգագրական ընկերություն, Թիֆլիս–Վաղարշապատ, տպ. Ս. Էջմիածնի:

Թումանյան Հ. (1994), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 5, Գեղարվեստական արձակ, Երևան, «Գիտություն» հրատ:

Հարությունյան Ս. (2000), *Հայ առասպելաբանություն*, Բեյրութ, Վահէ Սէթեան:

Մարտիրոսյան Հ. (2015), *Լեռնային ակունքի փառնը, արշալույսի դիցուհին և գլխի ու մորթու զոհաբերը*, *Վիշապ քարակոթողները* (խմբ. Պետրոսյան Ա., Բոբոխյան Ա.), Եր., «Գիտություն»:

Մարտոյան Գ. (2000), *Դիցաշխարհը հայ հեքիաթներում* (Հացաբույսի աստծո և Միհր–Միհրի առասպելները), Երևան:

Սրվանձտյանց Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ:

Апулей Люций (2011), *Метаморфозы или Золотой осел*. Перевод Кузьмин М., Москва: «Мир книги».

Бегунов Ю. (1983), Источники сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» // *Русская литература*. № 1. С. 179—187

МНМ (1992), *Мифы народов мира*, т. 2. Москва: Советская энциклопедия.

Петросян А. Е. (1987), Отражение индоевропейского корня *wel– В армянской мифологии./ *Вестник общественных наук*, № 1, с 56–70.

Пропп В. Я. (1946), *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета.

СМОМПК *Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа* (1892). Книга 13, часть 2, с. 93–99.

Фрейденберг О. (1997), *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт.

Beauty and the Beast (2016), Folktales of Aarne–Thompson–Uther, type 425C translated and/or edited by D. L. Ashliman, http://www.pitt.edu/~dash/type0425c.html, մուտքը՝ 28.10.2019

Bierhorst J. (2008), Beauty and the Beast, The *Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, edited by Donald Haase. Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, 104–108.

Carole G. Silver (2008), Animal Bride, Animal Groom. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, edited by Donald Haase, Greenwood Press, Westport, Connecticut, London.

Uther H.–J. (2004), *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Part I: *Animal Tales*, *Tales of Magic*, *Religious Tales*, *and Realistic Tales*, *with an Introduction*, Helsinki, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Նվարդ Վարդանյան

«ԿԱՐՄԻՐ ԾԱՂԻԿԸ» ԵՎ «ԵԴԵՄԱԿԱՆ ԾԱՂԻԿԸ» ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

Ամփոփում

Հոդվածում քննվում են Թումանյանի երկու հեքիաթներ. «Կարմիր ծաղիկը», որը թարգմանված է Ակսակովի «Ալվան ծաղիկը» հեքիաթից և «Եդեմական ծաղիկը», որը հայկական ժողովրդական հեքիաթներից կատարված մշակում է: «Կարմիր ծաղիկը» հեքիաթի սյուժեն համապատասխանում է ATU 425C, «Գեղեցկուհին և հրեշը» տիպին, «Եդեմական ծաղիկը» համակցված տիպ է, որի առաջին մասը դարձյալ ATU 425C տիպին է պատկանում, երկրորդ մասը՝ հայկական՝ ՀԺՀ 446 տիպին: Ընդհանուր առմամբ այս երկու հեքիաթներն էլ պատկանում են մեկ մեծ հեքիաթախմբի՝ ATU 425–449, Գերբնական կամ կախարդված ամուսինը: Թումանյանի հեքիաթացանկում, փաստորեն, տեղ են գտել այս սյուժեի հնագույն՝ առասպելական տարբերակը՝ «Եդեմական ծաղիկը» վերնագրով և առավել ուշ զարգացած և գրական որոշակի վերամշակում անցած «Կարմիր ծաղիկը» տարբերակը: Իմաստաբանական այս փոփոխությունը հատկապես ակնհայտ է ծաղկի սիմվոլի իմաստաբանական վերլուծությամբ:

Բանալի բառեր. «Եդեմական ծաղիկը», «Կարմիր ծաղիկը», «Գեղեցկուհին և հրեշը», համեմատական քննություն, հեքիաթի զարգացում

Nvard Vardanyan

ON TWO FAIRY TALES THE “RED FLOWER” AND THE “EDEN FLOWER”

Summary

The article examines two fairy tales by Toumanian – the “Red Flower”, which is translated from Aksakov’s fairy tale “The Scarlet Flower”, and the “Eden Flower”, which is a literary retelling of Armenian folk tales. The “Red Flower” corresponds to ATU 425C (“Beauty and the Beast”), while the “Eden Flower” is a combination of two types ATU 425C and the Armenian tale type ANS 446. Both of these tales belong to one large group of fairy tales – ATU 425–449 (“Supernatural husband”). The study of the literary and folk versions of these fairy tales reveals common roots of the plots of above mentioned tales. While in the adaptation of *The Eden Flower* Toumanian was mainly interested in the mythological layers underlying the tale, in the translation of the Russian tale he focuses on the motif of humanizing the monster by the power of love.

Key words: "Red Flower", "Eden Flower", "Beauty and the Beast", comparative examination, mythological roots.

Нвард Варданян

ПО СЛЕДАМ СКАЗОК «КРАСНЫЙ ЦВЕТОК» И «РАЙСКИЙ ЦВЕТОК»

Резюме

В статье исследуются две сказки Туманяна – «Красный цветок», которая переведена из сказки С. Аксакова «Аленький цветочек», и «Райский цветок», которая является обработкой армянских народных сказок. Сюжет «Красного цветка» соответствует типу ATU 425C («Красавица и чудовище»), «Райская роза» сюжет контаминированного типа, первая часть которого соответствует ATU 425C типу, а вторая часть – армянскому типу АНС 446. Обе эти сказки принадлежат одной большой группе сказок – ATU 425–449 (Сверхъестественный или околдованный супруг). Исследование литературных и народных вариантов этих сказок показывает общие корни этих сюжетов. Если в разработке сказки «Райский цветок» Туманяна в основном интересовали мифологические пласты, лежащие в основе сказки, то в переводе русской сказки важен ключевой мотив превращения чудовища в человека силой любви.

Ключевые слова: «Красный цветок», «Райский цветок», «Красавица и чудовище», сравнительное изучение, мифологические корни.

Անի Եղիազարյան
Հովհ. Թումանյանի թանգարան

ՈՐՏԵՂ ԵՎ ԻՆՉՊԵՍ ԷԻՆ ՏՊԱԳՐՎՈՒՄ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ

Հովհաննես Թումանյանը թարգմանել կամ փոխադրել է օտարալեզու շուրջ քսանհինգ հեքիաթ: Մեծ պատասխանատվությամբ մոտենալով հեքիաթի թարգմանության գործին՝ տպագրական հարցերում միշտ չէ, որ թարգմանիչը հնարավորություն է ունեցել լույս ընծայելու տարբեր ժողովուրդների հեքիաթներն իրեն ցանկալի նկարազարդումներով կամ հրատարակության որակով: Գրեթե նույն ժամանակահատվածում «Մանկական գրադարան» մատենաշարով տպագրվում էին Հովհ. Թումանյանի ինքնուրույն գրվածքներից և ժողովրդական նյութերից կազմված գունավոր պատկերազարդ մանկական գրադարանի գրքույկները: Այս շարքում տպագրվել են թարգմանական հեքիաթներից՝ ճապոնական «Լեզուն կտրած ծիտիկը» «Փոքրիկ ձկնորսը», հնդկական «Ոսկի քաղաքը», իտալական «Մարդակերի աղջիկն ու խորհրդավոր վարպետը»: Վերջինիս թարգմանության համար հիմք է հանդիսացել Մ. Գորկու խմբագրությամբ կազմված «Итальянские сказки» (пер. М. Андреевой) ժողովածուում ներառված երկու հեքիաթ՝ «Мастер что починит – что испортит» և «Дочь людоеда» (առանձնատիպ հրատարակության համար նկարազարդումները վերցված էին նույն աղբյուրից՝ նկարիչ՝ Կ. Սպասսկի):

Թարգմանական հեքիաթների տպագրության առաջին փորձը հանդիպում ենք 1908 թ. «Հասկեր» մանկական ամսագրում (1908, N 2, 61–65): Դա Գրիմ եղբայրների հեքիաթներից մեկն է՝ «Անտառի տնակը»: «Հասկեր» ամսագիրը սկսվել էր հրատարակվել դեռևս 1905 թվականից Ստեփան Լիսիցյանի խմբագրությամբ և սկզբից ևեթ Թումանյանը նրա հիմնական աշխատակիցն էր: Այստեղ տպագրվում էին ինչպես հեղինակային, այնպես էլ թարգմանական մանկական ստեղծագործություններ՝ նպաստելով հայ երեխայի գեղագիտական ճաշակի զարգացմանը և ընթերցանությունը հաճելի զբաղմունք դարձնելուն: 1908 թ.–ից Թումանյանը ևս պարտավորություն է ստանձնում ամեն ամիս տպագրության նյութ հանձնելու (Թումանյան 10, 1999, 37): Բացառիկ հետաքրքիր նյութերով կազմված հանդեսը, անշուշտ, բացառիկ բան էր և վստահաբար էլ ավելի մեծ հնչեղություն կունենար, եթե հրատարակիչներին հաջողվեր կազմակերպել ավելի շքեղ ու գունագեղ հրատարակություն: 1910 թ. հոկտեմբերի երկրորդ կեսին, երբ Ստ. Լիսիցյանը մեկնում է Եվրոպա, «Հասկեր»–ի համար կազմակերպվում է խմբագրական նոր կազմ՝ Թումանյանի նախագահությամբ: Այդպես՝ նույն թվի նոյեմբերի համարը տպագրվում է արդեն Թումանյանի խմբագրությամբ: Ապահովելով մանկական

հանդեսի բովանդակային հարստությունը՝ միևնույն է տպագրական որակի պատշաճ կազմակերպումը հնարավոր չի դառնում:

Թումանյանի հաջորդ թարգմանած հեքիաթը՝«Ոսկի քաղաքը», տպագրվեց կրկին «Հասկեր» ամսագրում արդեն երկու տարի անց՝ 1910 թվականին:

Հետաքրքիր է, որ չնայած ձեռքի տակ ունեցած աղբյուրների տպագրական ոչ մեծ շքեղությանը՝ («Сто сказок разных стран и народов: сказочная хрестоматия» / сост. А. Н. Нееловой, СПб), Թումանյանը ջանք չէր խնայում հնդկական այս հեքիաթը հրատարկելու առանձին գրքույկով և ինքնատիպ նկարազարդումներով: Եվ ահա մեկ տարի շարունակ գրողը մեծ ոգևորությամբ զբաղվում է այս գործի հրատարակության նախապատրաստմամբ: Ինչպես այս, այնպես էլ մանկական որևէ գրվածք տպագրության պատրաստելիս ինքն էր անում վերջին սրբագրությունները, իսկ ինչպես վկայում է դուստրը՝ «եթե առանձին գրքով էր հրատարակվում, մինչև գրքի լույս տեսնելը տպարանից չէր հեռանում: Ամեն ինչ իր ճաշակով ու ձեռքով էր անում» (Նվ. Թումանյան 1987, 78): Բայց, ցավոք, նա չպետք է կարողանար անձամբ հետևելու գրքի տպագրական փուլին: 1911 թ. նոյեմբերին Թումանյանը ձերբակալվում է երկրորդ անգամ: Այս մասին ահա թե ինչ ենք կարդում Թումանյանի դստեր՝ Նվարդի հուշերում. «Ոսկի քաղաքը» տպագրության ժամանակ հայրիկին բանտարկեցին: Շատ էր անհանգստանում գրքույկի հրատարակության որակով. ամեն անգամ, երբ բանտ էինք գնում տեսակցության, հարցնում էր, խնդրում, որ հետևենք, հետաքրքրվենք, որ հանկարծ սխալներով ու վատ չհրատարակվի» (Թումանյան 1987, 78):

«Ոսկի քաղաքը» հեքիաթի առանձնատիպ հրատարկությունը Թումանյանի թարգմանական հեքիաթների տպագրական շարքում առանձնանում է իր նկարազարդումներով: Դրանց հեղինակն անհայտ է: Նկարչական ձեռագիրը, ինչպես նաև նույն շրջանում գրողի հեղինակային ստեղծագործությունների նկարազարդումների համադրումը թույլ է տալիս ենթադրելու, որ դրանք պատկանում են գերմանացի նկարիչ Ի. Ռոտտերին, որն այդ շրջանում բնակվում էր Թիֆլիսում և նկարազարդել է Թումանյանի մի շարք ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ «Գիքորը», «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ»:

Նկարազարդումների կլիշեները այսօր էլ պահվում են Հովհ. Թումանյանի թանգարանում՝ շնորհիվ բանաստեղծի ընտանիքի: Որպես թանգարանային ֆոնդային արժեք դրանք էլ ավելի արժեքավոր են դառնում, երբ կարդում ենք Թումանյանի՝ պետերբուրգյան բանտից կնոջը և երեխաներին գրած նամակներում տողեր՝ կլիշեների ճակատագրի մասին. ««Ոսկի քաղաքի» կլիշեները հավաքել պահե՞լ են, թե չէ», կամ «կլիշեները, որ ասել եմ, տպարանից անպայման վերցրեք, պահեք» և այլն:

Անձնական գրադարանի համաշխարհային մանկական գրականության շարքը հերթական պատկերազարդ գրքով հարստացնելիս նրա մտահոգությունը կրկին հայ մանուկ և պատանի ընթերցողի սեղանին պատշաճ որակով գրքի ապահովումն էր:

Գրողի այս մտահոգություններին ականջալուր է լինում նրա մեկենասը՝ իշխանուհի Մարիամ Թումանյանը, որի նախաձեռնությամբ կազմակերպվում և հրատարակվում է «Մանկական գրադարան» մատենաշարը:

Մատենաշարով հրատարկվում են Թումանյանի տասներկու մանկական ստեղծագործությունների առանձին գրքույկներ՝ Գարեգին Երիցյանի գունագեղ նկարազարդումներով: Կարելի է ասել, սրանք հայ մանկական գրականության առաջին գունազարդ գրքույկներն էին: Հրատարակչի նպատակն էր ամբողջականացնել շարքը՝ կազմված տասնչորս ստեղծագործություններից:

Այս շարքում Թումանյանը առաջարկում է տպագրել ճապոնական «Լեզուն կտրած ծիտիկը» հեքիաթի թարգմանությունը՝ պահպանելով սկզբնաղբյուրի նկարազարդումները, ինչը առաջացնում է հրատարակչի դժգոհությունը՝ պայմանավորված գրքույկի տպագրության թանկությամբ. «Բայց նկարները չափազանց նուրբ են և գեղեցիկ: Գինը շատ թանկ է և այդ բանը ինձ անախորժ է: Ես կուզենայի, որ իմ հրատարակությունները լինեն մի ձևի, որպեսզի գրադարան կազմվի»,– նամակներից մեկում նշում է իշխանուհին: Ի պատասխան նրան՝ Թումանյանը գրում է՝ «Մի՞թե ճշմարիտ «Լեզուն կտրած ծիտիկը» չեք հավանել: Դա մանկական ամենալավ հեքիաթներից մինն է, իսկ նկարները կարծեմ իրենց նմանը դեռ չեն ունեցել հայոց մանկական գրականության մեջ» (Թումանյան 10, 1999, 122):

Այնուամենայնիվ հրատարակիչը ստանձնում է նույն շարքում տպագրելու ոչ միայն այս, այլ նաև «Փոքրիկ ձկնորսը» հեքիաթը՝ պահպանելով սկզբնաղբյուրում եղած նկարազդումները:

Դրանք ներկայացնում են ճապոնացիների կյանքն ու կենցաղը վերարտադրող պատկերներ: Հետաքրքիր մի արձանագրում. այս գրքույկների տպագրության բացառիկ իրավունքը պատկանում էր իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին և նրա ընկերությանը (Թումանյան 10, 1999, 88):

1913 թվականին Հայոց հրատարակչական ընկերության խմբագրական մասնաժողովի նիստում, որի նախագահն էր Գյուտ քահանա Աղանյանը, քննարկվում է մանկական գրականություն, այդ թվում թարգմանական, հրատարակելու և գրողների ու հրատարակչական ընկերությունների միջև սերտ կապեր ստեղծելու հարցը: Հրատարակչական ընկերությունը գրավոր բանակցություններ է վարում նաև Հովհաննես Թումանյանի հետ՝ մասնավորապես Գրիմ եղբայրների հեքիաթների թարգմանության ու հրատարակության համար: Բանակցությունների արդյունքում արդեն նույն թվականի նոյեմբերին Թումանյանը սկսում է գործը, իսկ հաջորդ տարի փետրվարին հանձնում երեք հեքիաթի թարգմանություն:

Կովկասի հայոց հրատարակչությունը 1914–15 թթ. հրատարակում է Գրիմ եղբայրների հեքիաթների՝ Հովհաննես Թումանյանի թարգմանությամբ երեք գրքույկ՝ յուրաքանչյուրում ներառելով երեքական հեքիաթ՝ Պրակ 1. «Լուսերեսն ու Վարդերեսը», «Սազարած աղջիկը», «Զարմանալի աշուղը», Պրակ 2. «Գորտը», «Անտառի տնակը», «Հենզելն ու Գրետելը», Պրակ 3. «Կարմրիկը», «Մոխրոտը» և «Ճերմակ օձը»:

Թումանյանի անձնական գրադարանում Գրիմ եղբայրների հեքիաթների՝ ժամանակի տասնհինգ լավագույն հրատարակություններ են պահվում, որոնցից ութը ռուսերեն, վեցը՝ գերմաներեն և մեկը՝ ֆրանսերեն: Գրքերի վրա կատարած նշումներից կարելի է ենթադրել, որ նա ուսումնասիրել է ռուսերեն բոլոր ժողովածուները, համեմատել միմյանց հետ՝ իր համար հիմք ընդունելով հիմնականում Վ. Գատցուկի և Ա. Ֆեոդորով–Դավիդովի կատարած

թարգմանությունները (Гримм 1894–1901; Гримм 1900). Հրատարակվող պրակները կամ պատկերազարդված են թարգմանության համար հիմք հանդիսացած գրքերի նկարազարդումներով կամ դրանք առհասարակ բացակայում են:

Կովկասի հայոց հրատարակչական ընկերության հերթական նիստերից մեկում թարգմանիչը առաջարկում է հրատարակել առանձին մատենաշարեր, որոնք կամփոփեն տարբեր ժողովուրդների հեքիաթներ: Եվ սա առիթ էր ձեռնարկելու «Ռուսական հեքիաթներ» և «Օտար հեքիաթներ» ընդհանուր խորագրով շարքի հրատարակումը. «Հովհ. Թումանյանի հեքիաթները, որոնք հանձնված են տպագրության, մաս–մաս բաժանել, ռուսական և արտասահմանյան անուններով» կարդում ենք 1916 հունվար 14–ին տեղի ունեցած նիստի որոշման մեջ: Մինչ այդ արդեն առանձնատիպ հրատարակություններից կամ «Հասկեր»–ում տպագրված նյութերից հավաքվում և կազմվում են ժողովածուներ: 1916 թ. «Օտար հեքիաթներ» շարքում տպագրվում են ժողովածու I՝«Անգին քարը», «Կախարդի քսակը», «Որոտ թագավորը», ժողովածու II՝ «Աներևույթ թագավորությունը», «Աստղերից իջած կինը» հեքիաթները: Նույն թվին «Ռուսական հեքիաթներ» խորագրով տպագրվում է մեկ ժողովածու՝ «Կարիր ծաղիկը», «Գեղեցկուհի Վասիլիսան», որը որևէ նկարազարդում չունի:

Այս շարքը համալրելու և ամբողջականացնելու համար հավելվում է երկու նոր թարգմանություն՝ ռուսական «Կարմիր ծաղիկը» և գերմանական «Աներևույթ թագավորությունը» հեքիաթները: Այս դեպքում ևս գրքույկների ոչ գունավոր տպագրության համար հաճախ նկարազարդումները վերցված են թարգմանության աղբյուր հանդիսացած գրքերից:

Չափազանց պարզ, երեխայի համար հաճախ ոչ գրավիչ այս հրատարակություն-ների կողքին Թումանյանն իր անձնական գրադարանը շարունակ հարստացնում է ռուսական և այլ շքեղ ու գունազեղ հրատարակություններով:

Թարգմանական հեքիաթներից մեկը՝ «Երեք արջի հեքիաթը», տպագրվեց Լուսաբեր դասագրքում (Ա տարի, 1920, 82–85), որը երկու տարի անց նույնությամբ վերահրատարակվեց (Ա տարի, 1922, 82–85):

Թարգմանական երեք հեքիաթ գրողի կենդանության շրջանում մնացել են անտիպ: Դրանք են՝ «Արջն ու պառավը» (ռուսական), «Ոսկի բանալին» և «Ծունն ու ծիտը» (գերմանական) հեքիաթները:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Գրիմ եղբայրների հեքիաթները (1914), թարգմ.՝ Հովհ. Թումանյան, պրակ I–III, Կովկասի հայոց հրատարակչ. ընկ., Թիֆլիս:

Թումանյան Հովհ. (1994) *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հտ. 5, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Հովհ. (1999), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հտ. 10, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Նվ. (1987), *Հուշեր և զրույցներ*, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Սափրազբեկյան Ի. (1962), Հ. Թումանյանի թարգմանական հեքիաթները, *Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, 12, 93–104 Երևան:

Լեզուն կտրած ծիտիկը (1911), թարգմ.՝ Հովհ. Թումանյան, հրատ. Իշխ. Թումանյան և ընկ., Թիֆլիս:
Լուսաբեր, Ա տարի, (1920) Թիֆլիս:
Լուսաբեր, Ա տարի (1922) Թիֆլիս:
Հասկեր (1910) N1, Թիֆլիս:
Հասկեր (1913) N9, Թիֆլիս:
Հասկեր (1913) N10, Թիֆլիս:
Հասկեր (1913) N11, Թիֆլիս:
Հասկեր (1913) N 12, Թիֆլիս:
Մարդակերի աղջիկն ու խորհրդավոր փարպետը (1913), թարգմ. Հովհ. Թումանյան, էլեկտրատպարան օր. Ն. Աղայանի, Թիֆլիս:
Ոսկի քաղաքը (1911), թարգմ. Հովհ. Թումանյան, էլեկտրատպարան օր. Ն. Աղայանի, Թիֆլիս:
Ռուսական հեքիաթներ (1916), թարգմ. Հովհ. Թումանյան, Կովկասի հայոց հրատարակչ. ընկ., Թիֆլիս:
Փոքրիկ ձկնորսը (1911), թարգմ. Հովհ. Թումանյան, հրատ. Իշխ. Թումանյան և ընկ., Թիֆլիս:
Օտար հեքիաթներ (1916) թարգմ. Հովհ. Թումանյան, պրակ 1–2, Կովկասի հայոց հրատարակչ. ընկ., Թիֆլիս
Гримм Я., Гримм В. (1894–1901) *Сказки*, *изложеные по сборнику братьев Гримм* под ред. В. Гатцука, изд. А. Д. Ступина, вып. 1–20, Москва.
Гримм Я., Гримм В. (1909–1913) *Сказки*, *изложеные по сборнику братьев Гримм* под В. Гатцуком, изд. А. Д. Ступин, вып. 1–20, Москва.
Гримм Я., Гримм В. (1900) *Сказки и легенды братьев Гримм*, Перевод А. А. Федорова–Давыдова, т. 1–2, Москва.
Избранные русские сказки (1901) Москва, издание И. Сытина.
Итальянские сказки (1912) Москва (пер. М. Андреевой, под ред. М. Горького)
Кеннеди Г. (19…). *Индейские сказки* (пер. М. Языковой). Москва: Изд. В. М. Саблина.
Сто сказок разных стран и народов: сказочная хрестоматия/ сост. А. Н. Нееловой, СПб.
Чистяков М. (1903). *Весна*: *новые повести и рассказы*, *преимущественно из русского быта*. Москва: Изд. и тип. т–ва М. О. Вольфа.

Անի Եղիազարյան

ՈՐՏԵՂ ԵՎ ԻՆՉՊԵՍ ԷԻՆ ՏՊԱԳՐՎՈՒՄ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԸ

Ամփոփում

1910–20 թթ. Հովհաննես Թումանյանը թարգմանել կամ փոխադրել է օտարալեզու շուրջ քսանհինգ հեքիաթ: Մեծ պատասխանատվությամբ մոտենալով հեքիաթի թարգմանության գործին՝ տպագրական հարցերում միշտ չէ, որ թարգմանիչը հնարավորություն է ունեցել լույս ընծայելու տարբեր ժողովուրդների հեքիաթներն

իրեն ցանկալի նկարազարդումներով կամ հրատարակության որակով: Գրեթե նույն ժամանակահատվածում «Մանկական գրադարան» մատենաշարով տպագրվում էին Հովհ. Թումանյանի ինքնուրույն գրվածքներից և ժողովրդական նյութերից կազմված գունավոր պատկերազարդ մանկական գրադարանի գրքույկները: Այս շարքում տպագրվել են թարգմանական հեքիաթներից չորսը նույնպես: Որտեղ և ինչպես էին տպագրվում Թումանյանի թարգմանական հեքիաթները. հենց այս հարցերը կլինեն մեր ուսումնասիրության հիմնական նյութը:

Բանալի բառեր. թարգմանական հեքիաթ, մանկական գրադարան, նկարազարդում, տպագրական որակ, պատանի ընթերցող:

Ani Eghiazaryan

WHERE AND HOW TOUMANIAN'S TRANSLATIONS OF TALES WERE BEING PUBLISHED

Summary

During the 1910–1920–s Hovhannes Toumanian translated or rendered around twenty–five foreign tales. Being highly responsible for the translation of fairy tales into Armenian, he didn't always have the opportunity to publish them with illustrations or the publication quality he would choose. Almost at the same time the colorfully illustrated “Children's Library” series was launched with Toumanian's original pieces and some folklore based adaptations for children. Four of his fairy tale translations were found in these series too. This report will mainly focus on the question of where and how Toumanian's translations of fairy tales were being published.

Key words: fairy tale translations, Children's Library, illustration, publication quality, young reader.

Ани Егиазарян

ГДЕ И КАК ПУБЛИКОВАЛИСЬ ПЕРЕВОДНЫЕ СКАЗКИ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

Резюме

В 1910–1920 гг. Ованес Туманян перевел около двадцати пяти сказок разных народов. Будучи крайне ответственным при переводе сказки, у него не всегда была возможность опубликовать сказки в хорошем качестве или с желаемыми иллюстрациями. Примерно тогда же выходит серия красочно иллюстрированных брошюр серии “Детская библиотека”, где были напечатаны авторские произведения Туманяна и некоторые его адаптации из устного народного творчества для детей. В этой серии вышли также четыре сказки в переводе Туманяна. Вопрос о том, где и как были опубликованы переводные сказки Туманяна, будет в центре внимания нашего исследования.

Ключевые слова: переводные сказки, детская библиотека, иллюстрация, качество печати, юный читатель.

Ալվարդ Ջիվանյան
Երևանի պետական համալսարան

ՄԻ ՇԱՐՔ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Հեքիաթի տիրույթում Հովհ. Թումանյանը հայտնի է ոչ միայն որպես երևելի հեքիաթագիր, այլև որպես գերմանական, իտալական, իռլանդական, ռուսական, հնդկական և ճապոնական հեքիաթների անզուգական թարգմանիչ և փոխադրող: Թումանյանի թարգմանական հեքիաթներին նվիրված են քիչ թվով ուսումնասիրություններ, որոնցից անհրաժեշտ է առանձնացնել Անահիտ Վարդանյանի և Իրմա Սափրազբեկյանի գրականագիտական հետազոտությունները (Վարդանյան, 1986, Սափրազբեկյան, 1964):

Այսօր Թումանյանի անունն առնչվում է ոչ միայն հեղինակային և թարգմանական հեքիաթին, այլև հեքիաթի ուսումնասիրությանն ու մեկնությանը: 2009 թվականից Հովհ. Թումանյանի թանգարանում գործում է հեքիաթագիտության բաժին, որն իր գոյության տասը տարիների ընթացքում կազմակերպել է հեքիաթի մեկնությանը նվիրված ամենամյա գիտաժողովներ և հրատարակել համապատասխան նյութեր:

Ներկա ուսումնասիրության նպատակն է վերանայել այն փոփոխությունները, որ տեղ են գտել Թումանյանի թարգմանական հեքիաթներում բնագրից թարգմանվածք անցնելիս: Թումանյանի հեքիաթներին նվիրված սակավաթիվ ուսումնասիրություններում նշված փոփոխությունները մեկնաբանվում են գրեթե բացառապես որպես հեղինակային ոճի և ընտրության դրսևորում, հաճախ էլ՝ բնագիր և միջնորդ տեքստերի հայացման փորձ:

Հոդվածում փորձ է արվում վերագնահատել Թումանյանի թարգմանական հեքիաթները՝ հաշվի առնելով մի շարք օբյեկտիվ հանգամանքներ, որոնցով պայմանավորված էին թարգմանություններ ներմուծած փոփոխությունները: Վերջիններս անհրաժեշտ է դիտարկել՝ հաշի առնելով.

- գրական–թարգմանական միջավայրը, որտեղ Թումանյանը ձևավորվել է որպես հեքիաթագիր և թարգմանիչ,
- թումանյանական դարաշրջանի թարգմանական սկզբունքներն ու մոտեցումները,
- ժամանակի մանկական հրատարակությունների, մասնավորապես պարբերականների հրատարակչական քաղաքականությունը, որի շնորհիվ այսօր մի շարք հեղինակներ, թարգմանիչներ և նկարազարդողներ հանդես են գալիս անանուն կամ միայն անունների սկզբնատառերով: Ակնհայտորեն այս շրջանում հեղինակի ինքնությունը ստորակարգված էր ստեղծագործության իրազեկությանը: Ռուսական և հայկական պարբերականների և մանկական

հրատարակությունների էջերին անանուն էին անգամ այնպիսի հանրահայտ գրական դեմքեր, ինչպիսիք էին Ղ. Աղայանը, Ա. Նեկրասովը, Ի. Կռիլովը: Թումանյանի թարգմանած հեքիաթներից շատերն առաջին անգամ հրատարակվել են ժամանակի ամենահեղինակավոր մանկական պարբերականներից մեկում՝ «Հասկերում», և հնարավոր է՝ նշված հրատարակչական սկզբունքների պատճառով են նրա թարգմանած որոշ հեքիաթներ «զրկվել» իրենց հեղինակներից:

ԳՐԱԿԱՆ–ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ

Թումանյանի ստեղծագործական և թարգմանական գործունեությունը ձևավորվում է հայ ժողովրդական բանահյուսության, մասնավորապես հեքիաթի հանդեպ աննախադեպ հետաքրքրության միջավայրում. հետաքրքրություն, որ ավելի ուշ տարածվեց նաև այլ մշակույթների հեքիաթների հանդեպ՝ մեծապես նպաստելով թարգմանական հեքիաթի զարգացմանը:

Այս թվերին են հրատարակվում հայ ժողովրդական հեքիաթների կարևորագույն ժողովածուներ: Լույս են տեսնում Գարեգին Սրվանձտյանցի գրառած հեքիաթները «Մանանա» և «Համով–հոտով» ժողովածուներում (Սրվանձտյանց, 1876, 1884), Տիգրան Նավասարդյանցի «Հայ ժողովրդական հեքիաթների» տասը պրակը (Նավասարդյանց, 1882–1890): Հրատարակվում է Գևորգ Տեր–Աղեքսանդրյանի «Թիփլիսեցոց մտավոր կյանքը» ժողովածուն, որտեղ ընդգրկված էին 45 հեքիաթներ (Տեր–Աղեքսանդրյան, 1886):

1885, 1899 թթ. տպագրվում են Գևորգ Շերենցի «Վանա սազ» ժողովածուի 1–ին և 2–րդ մասերը, որտեղ ընդգրկված էին Վասպուրականի հեքիաթները (Շերենց, 1885, 1899): 1901 թ. լույս են տեսնում Սարգիս Հայկունու գրառած 42 հեքիաթները «Էմինյան ազգագրական ժողովածու» շարքում (Հայկունի, 1901):

Մյուս կողմից՝ նկատելի էր հայկական հեքիաթի և բանահյուսության հանդեպ հետաքրքրության նկատելի աճ այլ մշակույթներում: Այսպես, 1887 թ. Լայպցիգում Գրիգոր Խալաթյանցի թարգմանությամբ լույս է տեսնում «Հայկական հեքիաթներ և զրույցներ» ժողովածուն, որ այսօր էլ պարբերաբար վերահրատարակվում է (Chalatianz 1887): Համբուրգում հրատարակվում է Հայնրիխ Ադալբերտ ֆոն Վիսլոքիի «Բուկովինայի և Զիբենբյուրգերի հայերի հեքիաթները» (Wlislocki von 1891): Փարիզում լույս է տեսնում անվանի հայագետ Ֆրեդերիկ Մակլերի «Հայ ժողովրդական հեքիաթներ» ժողովածուն (Macler 1905):

Սկսում է աննախընթաց վերելք ապրել նաև հայ թարգմանական հեքիաթը: 1870–1920–ական թթ. մեկը մյուսի հետևից սկսում են թարգմանվել և հրատարակվել Շ. Պերրոյի, Գրիմ եղբայրների, Վ. Հաուֆի, Հ. Ք. Անդերսենի, Ա. Ս. Պուշկինի, Լ. Տոլստոյի, Դ. Մամին–Սիբիրյակի, Վ. Գարշինի և այլ նշանավոր հեղինակների հեքիաթները այնպիսի ականավոր գրագետների թարգմանությամբ, ինչպիսիք էին Հակոբ Պարոնյանը, Ղազարոս Աղայանը, Ռափայել Պատկանյանը, Ալեքսանդր Ծատուրյանը, Աթաբեկ Խնկոյանը և այլք:

ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԳԵՐԱԿԱ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՍՏՐԱՏԵԳԻԱՆԵՐԸ

Թումանյանական շրջանում գերակա էին թարգմանության երկու՝ միմյանց հետ անուղղակիորեն առնչվող սկզբունքներ. քողարկված (covert) (House 2013: 36–37) և միջնորդավորված թարգմանություններ: Քողարկված թարգմանությունը տեքստի տարբեր մակարդակներում թաքցնում է այն ամենը, ինչ կարող է մատնել բնագրի լեզվամշակութային պատկանելությունը: Այդպիսին են Լուիս Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» վիպակի ռուսերեն առաջին՝ «Соня в царстве дива» (Кэрроллъ 1879) և նաբոկովյան «Аня в стране чудес» (Карроль 1923) թարգմանությունները: Երկու դեպքում էլ գործ ունենք բնագրի տարրերի միտումնավոր չեզոքացման և «ազգայնացման» հետ:

Միջնորդավորված թարգմանությունը թարգմանական մեկնություն է արդեն արված թարգմանությունից, որի լեզուն հանդես է գալիս որպես միջնորդ թիրախ լեզվի համար: Անվիճելի է, որ ուղղակի թարգմանությունը գերադասելի է միջնորդավորված մեկնությունից, քանի որ այն առավել մոտ և համարժեք է բնագրին, մինչդեռ միջնորդավորված թարգմանությունն արդեն ածանցյալ մեկնություն է:

Սակայն անհրաժեշտ է վերանայել միջնորդավորված թարգմանության կարգավիճակը գոնե հեքիաթի թարգմանության տիրույթում: Թարգմանական հեքիաթի պատմության մեջ միջնորդավորված թարգմանությունն ավելի շուտ օրինաչափություն է, քան բացառություն: Այսպես, «Հազար ու մեկ գիշերն» առաջին անգամ անգլերեն, գերմաներեն, իտալերեն, լեհերեն և ռուսերեն է թարգմանվել Անտուան Գալանի ֆրանսերեն տարբերակից (Galland 1704–1714):

Մինչ բնագրից արված անմիջական թարգմանությունների հայտնվելը հայկական հեքիաթին անգլալեզու ընթերցողը ծանոթացել է Էնդրյու Լենգի՝ Ֆրեդերիկ Մակլերի ֆրանսերեն տեքստերից արված թարգմանությունների շնորհիվ (Lang 1907: 66–75; 115–118; 119–130; 223–236): Թումանյանի հեղինակային հեքիաթները նախկին Խորհրդային Միության տարբեր լեզուներով թարգմանվում էին գլխավորապես ռուսերենից:

Միջնորդավորված թարգմանական հեքիաթների լավագույն նմուշներից են Գրիմ եղբայրների հայերեն թարգմանությունները: Այդ բավականին պատկառելի ցանկն ընդգրկում է.

գերմաներեն → ռուսերեն → հայերեն (Թումանյանի թարգմանությունները),

գերմաներեն → ֆրանսերեն → հայերեն (Եսայի Տեր–Գրիգորյանցի թարգմանությունները),

գերմաներեն → ֆրանսերեն → ռուսերեն → հայերեն (Վասիլի Ժուկովսկու Գրիմների «Մասրուհին» հեքիաթի ֆրանսերեն թարգմանությունից արված ռուսերեն փոխադրության Աթաբեկ Խնկոյանի թարգմանությունը) թարգմանություններ, փոխադրություններ ու վերապատումներ:

Եթե համաձայնենք, որ որոշ վաղ ֆրանսիական թարգմանություններ հիմնված են, ըստ տեսաբանների, անգլերեն տարբերակների վրա, կունենանք բարդ, բայց յուրատիպ

գերմաներեն → անգլերեն → ֆրանսերեն → ռուսերեն → հայերեն

թարգմանական շղթա:

Հաշվի առնելով, որ Գրիմների մի շարք հեքիաթներ նրանց են փոխանցվել ֆրանսիացի հուգենոտներից (ենթադրաբար նրանց պատմած հեքիաթները ֆրանսիական հեքիաթացանկերից էին)՝ թարգմանական շղթային կարող ենք ավելացնել ևս մեկ օղակ՝ ստանալով

ֆրանսերեն → գերմաներեն → անգլերեն → ֆրանսերեն → ռուսերեն → հայերեն զարմանալի թարգմանական փոխակերպում:

Հիշատակենք մի հետաքրքիր հրատարակություն՝ Գրիմ եղբայրների հեքիաթների Հովի. Թումանյանի թարգմանությունների հիման վրա արված Արմեն Դարյանի արևմտահայերեն փոխադրությունները (Կրիմ եղբայրներ, 1997), և հնարավոր կլինի խոսել

ֆրանսերեն → գերմաներեն → անգլերեն → ֆրանսերեն → ռուսերեն → արևելահայերեն→ արևմտահայերեն թարգմանական հաջորդականության մասին:

ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐԻ ԴԱՍԱԿԱՐԳՈՒՄԸ

Թումանյանի թարգմանական հեքիաթներն ուսումնասիրելիս անհրաժեշտ է խմբավորել այն փոփոխությունները, որ տեղ են գտել թիրախ տեքստերում: Նման աշխատանք թեև արվել է առանձին տեսաբանների կողմից, սակայն առավելապես նկարագրական և ընտրողական բնույթի են: Մինչդեռ կառուցվածքաբանական մոտեցման դեպքում կարելի է բացահայտել նշված փոփոխությունների կանոնակարգված բնույթն ու առանձնացնել հետևյալ թարգմանական փոխակերպումները՝ կրճատում, փոխարինում, կրճատում և փոխարինում, փոխատեղում, հավելում:

ԳԵՐԱԿԱ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐԻ ԲԱՇԽՈՒՄԸ

Թարգմանական փոխակերպումները դրսևորվում են տեքստի այնպիսի մակարդակներում, ինչպիսին են գերբնական անձնակազմի ներկայացուցիչների անվանումները, հերոսների անունները, բացող և փակող բանաձևերը և այլն: Ստորև առանձնացնենք հեքիաթի թարգմանվածքի երկու մակարդակ, որտեղ փոփոխություններն առավել հավանական են ու կանխատեսելի: Այդպիսին են հեքիաթի, որքան էլ տարօրինակ թվա, հեղինակայնությունը և գործող կերպարների անունները:

ՀԵՂԻՆԱԿԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ԿՈՐՈՒՍՏԸ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Հեղինակայնության կորստի օրինակներ կարելի է գտնել Թումանյանի թարգմանած իտալական հեքիաթներում: Թումանյանը ռուսերենից թարգմանել է չորս իտալական հեքիաթ. «Дочь людоеда» (“La figlia dell'orco”), «Мастер, что починит, то испортит» (“Mastro acconcia–e–guasta”) (այս երկու հեքիաթները նա միավորել է՝ դարձնելով մեկ՝ «Մարդակերի աղջիկն ու խորհրդավոր վարպետը» վերնագրով հեքիաթ) (1913 թ.), «Որոտ թագավորը» («Король Гром», “Re tuono”) (1913) և «Ծաղիկ փերին» («Фея–цветок», “Fata Fiore”), որի թարգմանությունը կիսավարտ է:

Նշված հեքիաթների հեղինակը իտալացի հայտնի հեքիաթագիր Լուիջի Կապուանան է: Թարգմանություններն արված են ռուսական հրատարակությունից, որի խմբագիրը Մաքսիմ Գորկին էր, թարգմանիչը՝ Մարիա Անդրեևան: Պահպանվել է Գորկու և Անդրեևայի նամակագրությունը, որտեղ նրանք նշում են իտալացի հեքիաթագրի անունը, սակայն 1912 թ. գիրքը հրատարակվում է առանց հեղինակի անվան (Итальянские сказки, 1912): Հասկանալիորեն Թումանյանի հայերեն տարբերակում Կապուանայի անունը նույնպես չի նշվում:

Ուշագրավ մի հանգամանք. Անդրեևայի թարգմանությունից երկու տարի առաջ այդ հեքիաթներից մի քանիսը իտալերենից թարգմանում է Ստեփան Լիսիցյանը՝ պահպանելով հեղինակի անունը, թեև փոքր–ինչ ձևափոխված՝ Կապուա:

Հեղինակայնության կորուստ կա նաև Թումանյանի թարգմանած միակ իռլանդական՝ «Կախարդի քսակը» («Сумка Ведьмы», բնագրում՝ “The Old Hag’s Long Leather Bag”) հեքիաթում (Կախարդի քսակը, 1914, 73–78): Հեքիաթի հայերեն տարբերակի անհեղինակ լինելու պատճառը թերևս այն էր, որ նշանավոր բանագետ և հեքիաթասաց Ծեյմուս ՄաքՄանուսն ավելի շուտ հեքիաթի պատմողն էր, քան իրապես վերջինիս հեղինակը:

Նույնը կարելի է ասել «Աստղերից իջած կինը» ամերիկյան հնդկական հեքիաթի («Жена звезда», “The Star Wife”) հեղինակի՝ կանադացի լրագրող Անգուս Քեննեդիի մասին (Աստղերից իջած կինը, 1913, 294–300):

«Ոսկե բանալին» հեքիաթի թարգմանությունից դուրս է մնացել Գրիմների անունը և դարձյալ՝ հասկանալի պատճառով (Ոսկե բանալին, 1949, 421–426): Գրիմների հեքիաթացանկում այս հեքիաթը կրում է բոլորովին այլ՝ “Das Marienkind” («Տիրամոր զավակը», «Дитя Марии») վերնագիր: Մեզ հասանելի հայկական բոլոր աղբյուրներում հեքիաթը պարզապես նշվում է որպես գերմանական հեքիաթ: Սակայն հեքիաթի բնագիրը միանշանակ Գրիմներինն է, թեև թարգմանության մուտքի հատվածում կան նկատելի փոփոխություններ: Հեսենյան այս պատումը գրառված է Գրետխեն Վիլդի խոսքերից և ընդգրկված էր Գրիմ եղբայրների ժողովածուի արդեն առաջին հրատարակության մեջ: Հեքիաթի՝ Գրիմների ժողովածուից վերցված լինելու մասին գրել է նաև Իրմա Սաֆրազբեկյանը իր «Գերմանական հեքիաթները Հովհաննես Թումանյանի թարգմանությամբ» հոդվածում դեռ 1964 թ., սակայն հոդվածին հաջորդող հրատարակություններում հեքիաթի առնչությունը Գրիմ եղբայրներին շարունակում է մնալ քողարկված (նույն տեղում):

Ակնհայտորեն «Ոսկե բանալին»՝ որպես Գրիմների ժողովածուից վերցված հեքիաթ, անճանաչելի է եղել փոխված վերնագրի պատճառով, մանավանդ որ Գրիմների հեքիաթացանկում կա «Ոսկե բանալի» (“Der Goldene Schlussel”) վերնագիրը կրող բոլորովին այլ բովանդակությամբ հեքիաթ: Հավանաբար դեր է խաղացել նաև հրատարակիչների՝ Գրիմների հեքիաթանյութի ոչ բավարար իմացությունը:

Հեքիաթը թյուրիմացաբար ժողովրդական համարելու պատճառներից մեկն էլ այն էր, որ «Ոսկե բանալին» Թումանյանի կենդանության օրոք լույս չի տեսել, և նա չի հասցրել հսկել հրատարակության ընթացքը: Ըստ էության, սա միակ ավարտված թարգմանական հեքիաթն է, որ լույս է տեսել հետմահու:

Հավելենք, որ վերնագրային փոփոխությունն արված էր արդեն միջնորդ՝ ռուսերեն թարգմանություններից մեկում, որոնցից օգտվել էր Թումանյանը: Բանաստեղծի անձնական գրադարանում կան Գրիմ եղբայրների այս հեքիաթի առնվազն երեք՝ Ա. Ա. Փյոդորով–Դավիդովի, Ե. Ի. Պեսկովսկայայի և Վ. Ա. Գատցուկի թարգմանությունները: Պեսկովսկայան ամբողջությամբ պահպանում է բնագրի վերնագիրը՝ թարգմանելով այն «Սուրբ Տիրամոր երեխան» («Дитя Пресвятой Девы») (Гримм), Ա. Ա. Փյոդորով–Դավիդովը կրճատում է վերնագրի առաջին մասը՝ այն դարձնելով «Որդեգիրը» («Приемыш») (Гримм 1900), Վ. Ա. Գատցուկը բոլորովին նոր վերնագիր է ընտրում թարգմանված հեքիաթի համար ու այն վերանվանում «Ոսկե բանալին» («Золотой ключик») (Гримм 1909–1913):

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ԱՄԲՈՂՋԱԿԱՆ ԿԱՄ ՄԱՍՆԱԿԻ ԿՐՃԱՏՈՒՄ

Անձնանունների կրճատման ամենաակնհայտ օրինակը կարելի է գտնել «Երեք արջի հեքիաթում» (1920): Թարգմանությունն արված է Լև Տոլստոյի «Три медведя» հեքիաթից: Վերջինս ենթադրաբար Ռոբերտ Սաութիի «Ոսկեծամիկն ու երեք արջերը» ("Goldilocks and the Three Bears") հեքիաթի ֆրանսերեն թարգմանության վերապատումն էր (Southey 1837): Հեքիաթի հայերեն տարբերակում Թումանյանը կրճատում է գազանների անունները. մարդացած արջերը, որ Տոլստոյի մոտ անվանակիր են (Михаил Иванович, Настасья Петровна, Мишутка), Թումանյանի տարբերակում փոխակերպվում են անանուն գազանների:

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՓՈԽԱՐԻՆՈՒՄ

Անձնանունների փոխարինման ակնհայտ օրինակ է «Ոսկե բանալին» հեքիաթի բնագրային *Treue Heinrich* կամ *Eiserne Heinrich* անունով կերպարի փոխակերպումը Հավատարիմ Օհանի. անուն, որը անգամ «թարգմանելու» պարագայում Հայնրիխի հայերեն համարժեքը չէ: Նման փոխակերպման պատճառները կարող էին տարբեր լինել: Փոխարինումը կարող էր պայմանավորված լինել Գրիմների ժողովածուում տեղ գտած մեկ այլ՝ մոտ վերնագրով հեքիաթի (*Der treue Johannes*՝ *Հավատարիմ Հովհաննեսը*/*Օհանը*) հերոսի անվան բաղարկությամբ (կոնտամինացիայով):

Ուշագրավ մի հանգամանք. Թումանյանի ժամանակակից ռուսերեն թարգմանիչներից մեկը՝ Ս. Սնեսորևան նշված երկու "Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich" և "Der treue Johannes" հեքիաթների հերոսների անուններն էլ թարգմանել է որպես *Верный Иван*: Թեև գրողի անձնական գրադարանում նշված հրատարակությունը չկա, սակայն չբացառենք, որ Թումանյանը կարող էր ծանոթ լինել Սնեսորևայի թարգմանական մեկնությանը:

Հովհ. Թումանյանի ամենահայտնի և սիրելի հեքիաթներից մեկն է «Լուսերեսն ու Վարդերեսը»: Թարգմանվել է 1914 թ.: Ավելի վաղ հեքիաթը թարգմանել էր Եսայի Տեր–Մարգարյանցը (1864 թ.) որպես «Սպիտակ ձյուն և Կարմիր վարդ»: Գլխավոր հերոսների բնագրային անունները (*Shneewittchen und Rosenrot*) Թումանյանի մոտ փոփոխված են. առաջինը՝ ամբողջությամբ, երկրորդը՝ մասնակիորեն, և փոխարինված են հայկական համարժեքներով: Բնագրում քույրերից մեկի՝ ձյան նման սպիտակ դեմքը Թումանյանի տեքստում դառնում է լույսի պես պայծառ դեմք:

Թարգմանական նման սկզբունքի կիրառումը, թերևս, բնական էր, քանի որ գերմաներեն բնագրում նույնպես հերոսուհիները նկարագրական–համեմատական անուններ են կրում.

Eine arme Witwe, die lebte einsam in einem Hüttchen, und vor dem Hüttchen war ein Garten, darin standen zwei Rosenbäumchen, davon trug das eine weiße, das andere rote Rosen; und sie hatte zwei Kinder, die glichen den beiden Rosenbäumchen, und das eine hieß Schneeweißchen, das andere Rosenrot.
Լինում է, չի լինում մի աղքատ որբևայրի կին: Ապրելիս է լինում մի փոքրիկ տնակում: Տնակի առջև մի պարտեզ է ունենում, պարտեզի մեջ՝ երկու վարդի թուփ, մինը՝ սպիտակ վարդի, մյուսը՝ կարմիր: Էն վարդի թփերի նման էլ երկու փոքրիկ աղջիկ է ունենում. մեկի անունը՝ Լուսերես, մյուսինը՝ Վարդերես»
(Լուսերեսն ու Վարդերեսը, 1994, 327):

Վարդերես անունը, ըստ Հր. Աճառյանի, հայոց մեջ ավանդված է եղել XIII–XV դդ. և գործածական է մեր օրերում (Աճառյան, 1943, 111): Ըստ Կ. Դուրգարյանի՝ «Անվանագրքի» անունը տարածվելու մեջ դեր է խաղացել Թումանյանի թարգմանությունը (Դուրգարյան, 1985, 84): Հեքիաթի հետագա շարադրանքում հայտնվում են «Լուսիկ» և «Վարդուշ» կրճատ անվանաձևերը, թեև բնագրում ամբողջական անունները որևէ ձևափոխման չեն ենթարկված:

Նման փոխարինումը միայն հեղինակի անհատական ընտրությամբ չէր պայմանավորված: Թարգմանական հեքիաթը տեքստի առանձին տեսակ է, և, որպես այդպիսին, այն անխուսափելիորեն ընդունող լեզվամշակույթի ազդեցության տակ է: Հնարավոր է՝ նման փոփոխությունն արվել է «Լուսերեսիկը» ժողովրդական հեքիաթի ազդեցությամբ, որը «պարտադրում» է դեմքի սպիտակությունն արտահայտող անձնանունների ստեղծման ազգային կաղապար: Գրիմների մեկ այլ՝ նույն անունը վերնագրում ներառող «Ձյունանուշն ու յոթ թզուկների» հայկական ժողովրդական համարժեքներից մեկը կրում է «Լուսերեսիկը» վերնագիրը: Հեքիաթի մեզ հայտնի միակ տարբերակը գրի է առել Արամ Ղանալանյանը 1933 թ., տպագրվել է ավելի ուշ՝ 1968 թ. (ՀԺՀ, Հ IX, 1968, 65): Այս տարբերակը հասկանալիորեն չէր կարող ազդեցություն ունենալ Թումանյանի ընտրության վրա, թեև չի բացառվում, որ նա ծանոթ լիներ հեքիաթին այլ աղբյուրներից: Սակայն կար ևս մեկ հնարավոր ազդեցություն: 1897 թ. Թիֆլիսում Կովկասի հրատարակչական ընկերությունը (ՀՀԸ) հրատարակում է նույն շարքի հեքիաթի, ցավոք, անհեղինակ մի փոխադրություն, որի հերոսուհու անունը Լուսերեսիկ էր:

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՊԱՀՊԱՆՈՒՄ

Թումանյանի կողմից անձնանունների հայկականացման մասին տեսակետը նկատելիորեն չափազանցված է: Անդրադառնանք հեղինակի թերևս ամենահանրահայտ՝ «Հենզելն ու Գրետելը» թարգմանական հեքիաթին, որն իրավամբ կարելի է համարել թարգմանական հեքիաթի էտալոն:

Հերոսների անունները նույնությամբ պահպանված են: Մինչդեռ ավելի վաղ, մասնավորապես Տիրուհի Կոստանյանցի՝ 1897 թ. Թիֆլիսում լույս տեսած թարգմանությունում վերջիններս փոխարինված են, «թարգմանված».

Լինում է, չէ լինում, մեկ փայտ կտրող է լինում: Նա ապրում էր մի մեծ անտառի առաջ իր կնոջ և իր երկու երեխաների հետ միասին: Նորա տղայի անունն էր Օնիկ, իսկ աղջկանը՝ Մարգարիտ

(Գրիմ, 1897, 3):

Համանման սկզբունքով են առաջնորդվել Գրիմ եղբայրների՝ Թումանյանին ժամանակակից և նրանից ավելի ուշ շրջանի մի շարք թարգմանիչներ: Այսպես, Վլադիմիր Գատցուկը, որի ռուսերեն տարբերակից Թումանյանն օգտվել է հայերեն թարգմանությունը կատարելիս, «Հենզել» և «Գրետել» գերմանական անունները փոխարինել էր «Վանյա» և «Գռունյա» (Ваня, Груня) անուններով: Նրան ժամանակակից մեկ այլ՝ անանուն ռուս թարգմանիչ գերադասել էր «Առինուշկա» և «Իվանուշկա» (Аринушка, Иванушка) տարբերակները:

Որպես «Վանյա» և «Մաշա» (Ваня и Маша) էր թարգմանվել Էնգելբերթ Հումփերդինքի «Հենզելն ու Գրետելը» օպերայի վերնագիրը, երբ այն առաջին անգամ բեմադրվել էր Մոսկվայում (1895 թ.), ապա՝ Պետերբուրգում (1897 թ.):

* * *

Հայ թարգմանական հեքիաթը հին և հարուստ պատմություն ունի: Այն սկսվել է մոտ ութ հարյուրամյակ առաջ, եթե պատմության սկիզբը պայմանականորեն համարենք «Պղնձե քաղաքի պատմությունը» արաբերեն երկի առաջին թարգմանությունները, նախքան այն կընդգրկվեր «Հազար ու մեկ գիշեր» հեքիաթների ժողովածուի մեջ (Մկրտչյան 1986):

Միայն Օսկար Ուայլդի «Եսասեր հսկան» ունի հինգ, իսկ Անտուան դը Սենտ–Էքզյուպերիի «Փոքրիկ իշխանը»՝ վեց թարգմանական մեկնություն: Սակայն հայ թարգմանական հեքիաթի պատմության մեջ Հովհ. Թումանյանը մնում է չգերազանցված հեքիաթասացի իր անօրինակ վարպետությամբ, հեքիաթի մորֆոլոգիայի կատարյալ իմացությամբ և տեքստի բոլոր մակարդակներում արված ոսկերչական աշխատանքով: Թումանյանը մեր ազգային ինքնության պահնորդն է հեքիաթի և դյութական «աշխարհքի» տիրույթում:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Աստղերից իջած կինը (1913), «Հասկեր», թիվ 11, Թիֆլիս, 294–300:

Երեք արջի հեքիաթը (1920), «Լուսաբեր», I, Թիֆլիս, 82–85:

Աճառյան Հր. (1942–1962), *Հայոց անձնանունների բառարան*, հ. 1, ԵՊՀ հրատ.:

Գրիմ Յակով, Գրիմ Վիլհելմ, *Գերմանական ազգային առակներ*, Եղբարց Գրիմմայ աշխատութեամբ հավաքուած: Տետրակ Ա, տետրակ Բ, Թարգմանութիւն ֆրանսիականէն Եսայի Տէր–Գրիգորէանց, Ս. Պետերբուրգ, տպ. Ռաֆայել Պատկանյանի, 1864:

Ժուկովսկի Վ. Ա. (1912), *Քնած արքայադուստրը*, թարգմ.՝ Խնկո Ապոր, Թիֆլիս, Կովկասի հայոց հրատարակչական ընկերութիւն, թիվ 5:
Դուրգարյան Կ. (1981), *Անվանագիրք*, Երևան, «Հայաստան»:
Կրիմ եղբայրներ (1997), *Մանկական հեքիաթներ*, Լոս Անճելըս, «Շիրակ»:
Մարդակերի աղջիկն ու խորհրդաւոր փարպետը, *Իտալական հէքիաթ* (1913), ռուս. թարգմ.՝ Յովհ. Թումանեանի, Թիֆլիզ:
Որոտ թագաւորը, *իտալական հէքիաթ* (1913), ռուս. թարգմ.՝ Յովհ. Թումանեանի, «*Հասկեր*», թիվ 9, 43–46, թիվ 10, 274–276, Թիֆլիս:
Գրիմ Յ. և Վ. Գրիմ (1897), *Օնիկը և Մարգարիտը*, *Նապաստակը և ոզնին*, *Գայլն ու մարդը*, թարգմ.՝ Տ. Կոստանյանցի, Թիֆլիս:
Լուսերեսիկ (1897), Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերություն, թիվ 122, Թիֆլիս:
Լուսերեսիկը (1968), *ՀԺՀ*, հ. IX, 65–70:
Լուսերեսն ու Վարդերեսը (1914), *Գրիմ եղբայրների հեքիաթները*, պրակ I, Թիֆլիս, ԿՀՀԸ:
Ծաղիկ փերին (1994), Հովհ. Թումանյան, *ԵԼԺ*, հ. V, 572:
Կապուան (1910), Փիօրէ փերին, *Հեքիաթներ*, թարգմ.՝ Ստ. Լիս.–ի, Թիֆլիս, Հրատարակութիւնը՝ «Հասկեր» ամսագրի, թիվ 10:
Կախարդի քսակը, Իրլանդական հէքիաթ (1914), թարգմ.՝ Յովհ. Թումանեանի, «*Հասկեր*», թիվ 3–4, Թիֆլիս, 73–78:
Հայկունի Ս. (1901), Ժողովրդական վեպ և հեքիաթ, *ԷԱԺ*, հ. Բ, Մոսկվա–Վաղարշապատ:
Մկրտչյան Հ. (1986), Պղնձե քաղաքի պատմության արաբական և հայկական տարբերակները, *Պատմա–բանասիրական հանդես*, թիվ 2, 130–138:
Նավասարդյանց Տ. (1882–1890), *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, պրակ 10, Թիֆլիս:
Շերենց Գ. (1885, 1899), *Վանա սազ*, զգ. 1–2, Թիֆլիս:
Ոսկե քանդին (1949), Հովհ. Թումանյան, *ԵԺ* III, Երևան, 421–426:
Սափրազբեկյան Ի. (1964), Գերմանական հեքիաթները Հովհ. Թումանյանի թարգմանությամբ //*Թումանյան. ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ*, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 60–85:
Սրվանձտյանց Գ. (1884), *Համով–հոտով*, Կ. Պոլիս:
Սրվանձտյանց Գ. (1876), *Մանանայ*, Կ. Պոլիս:
Վարդանյան Ա. (1986), *Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթները*, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Տեր–Աղեքսանդրյան Գ. (1886), *Թիֆլիսեցոց մտավոր կյանքը*, Թիֆլիս:
Baring–Gould Sabine (1865). *A Book of Were–Wolves*. London, Smith, Elder & Co.
Chalatianz Grikor (1887). *Märchen und Sagen*. *Armenische Bibliothek*, Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich.
Galland Antoine (1704–1717). *Les mille & une nuit*, *contes arabes*. Traduits par M. Galland, Paris: la Veuve Claude Barbin, 12 vol.
Lang Andrew (1907). *The Red Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co., 12–17; 76–101; 102–111.
House Juliane (2013). *Translation*. Oxford Introductions to Language Study. Oxford University Press, 36–38.

Lang Andrew (1907). *The Olive Fairy Book*. London: Longmans, Green & Co.

Macler Frederic (1905). *Contes Arméniens*. Paris: Ernest Leroux.

Von Wlislocki Heinrich Adalbert (1891). *Märchen und Sagen der Bukowinaer und Siebenbürger Armenier*. Hamburg.

Southey Robert (1837). The Story of the Three Bears // *The Doctor*. London: Longman,.

Гримм, Вилгельм и Якоб (предп.1900). *Сказки и легенды братьев Гримм*. Пер. А. А. Федорова–Давыдова. Т. 1–2. Москва.

Гримм Я. И В. Гримм (1909–1913). *Сказки изложенные по сборнику братьев Гримм В. А. Гатцуком*. Вып. 1–10. Москва: Изд.–во А. Д. Ступина.

Итальянскія сказки (1912). Переводъ Маріи Андреевой, подъ редакцией М. Горькаго. т. I–II, Изданиіе Т–ва Скоропечатни А. А. Левенсонъ. Москва.

Карроль Л. (1923). *Аня в стране чудес*. Пер. с англ. В. Сирина. Берлин: Гамаюн, 1923.

Кэрроллъ Льюисъ (1879). *Соня в царстве дива*. Москва: Типогр. А. И. Мамонтова и К.

Сказки Деда–Всеведа (1902). СПб: Издание А. Ф. Девриена.

Хачатурян Н. А. (2010) Реалия и переводимость (на материале сказок Ов. Туманяна и армянских народных сказок) // *Опыты пристального чтения: статьи о переводе и литературе*. Ереван: Издательство ЕГУ.

Ալվարդ Ջիվանյան

ՄԻ ՇԱՐՔ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Հովհ. Թումանյանը հայտնի է ոչ միայն որպես ազգային մեծանուն բանաստեղծ և երևելի հեքիաթագիր, այլև գերմանական, ռուսական, ճապոնական, իռլանդական և իտալական հեքիաթների անզուգական թարգմանիչ: Թումանյանի թարգմանությունների մեծ մասն արված է միջնորդ՝ ռուսերեն լեզվից: Հեղինակի թարգմանական հեքիաթներին նվիրված սակավաթիվ ուսումնասիրություններում առաջնային սկզբնաղբյուր տեքստերը հազվադեպ են հաշվի առնվում, իսկ թարգմանությունները վերլուծության են ենթարկվում բացառապես միջնորդ տեքստերի հետ համեմատության մեջ: Սկզբնաղբյուր տեքստերի համեմատ թումանյանական թարգմանություններում հանդես են գալիս մի շարք փոփոխություններ, որոնք դրսևորվում են ոչ միայն կերպարային, անձնանվանական, բանաձևային, այլև առանձին դեպքերում նաև հեղինակային մակարդակներում:

Բանալի բառեր. թարգմանական հեքիաթ, փոխակերպումներ, առաջնային աղբյուր տեքստ, միջնորդ տեքստ, տեքստի մակարդակ, թարգմանության միջավայր:

Alvard Jivanyan

ON A SERIES OF TRANSFORMATIONS IN HOVHANNES TOUMANIAN'S TRANSLATED TALES

Summary

Hovhannes Toumanian is widely known not only as Armenia's national poet and a remarkable children's author, but also as a brilliant translator of fairy tales whose repertoire includes German, Russian, Japanese, Irish and Italian tales. The majority of Toumanian's translations are mediated interpretations. The authors of the few studies dealing with Toumanian's translations of fairy tales have paid little if any attention to the source texts, and the Armenian renderings have been considered mainly in comparison with the mediating Russian versions. A number of transformations can be observed on different levels of Toumanian's texts: character level, where modifications mainly deal with the representatives of the supernatural personnel and the names of the protagonists; title level, poetic level, opening and closing formulas in particular, and even the level of authorship.

Key words: translated tale, transformations, ultimate source text, mediating text, mediated translation, text level, translation setting.

Алвард Дживанян

О НЕКОТОРЫХ ТРАНСФОРМАЦИЯХ В ПЕРЕВОДНЫХ СКАЗКАХ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

Резюме

Ованес Туманян известен не только как великий национальный поэт Армении и замечательный сказочник, но и как выдающийся переводчик немецких, русских, японских, ирландских и итальянских сказок. Большинство переводов Туманяна осуществлены с текстов-посредников. В немногочисленных работах посвященных изучению переводных сказок Туманяна первоисточники редко принимаются во внимание. Сами переводы в основном анализируются исключительно в сопоставлении с текстами-донорами. По сравнению с оригинальными текстами в переводах Туманяна наблюдается ряд переводческих трансформаций, которые чаще всего проявлются на уровнях имен протагонистов, сверхъестественных существ, названий сказок, инициальных и финальных формул текста, а также на уровне авторства сказок.

Ключевые слова: переводная сказка, трансформации, первоисточник, текст-посредник, опосредованный перевод, уровень текста, переводческая среда.

Ishkhan Dadyan
Yerevan State University

FAIRY–TALE DREAMS THROUGH THE PRISM OF TRANSLATION

Literary dreams being a unique reproduction of real dreams are distinguished by their peculiar narrative and textual properties. Literary dreams most distinctly manifest themselves in the fairy–tale genre due to the great number of commonalities shared by these two domains. For instance, both dreams and fairy–tales are "alienated" from the real world with regard to their temporal and spatial dimensions, which are notably discernable at the textual level. Fairy–tales are even assumed to have originated from dreams, etc.

Despite the attention that literary dreams have deserved on the part of folklorists and literary scholars, they have almost been left unexamined by linguistic disciplines, whereas, for the adequate understanding and interpretation of literary dreams, it is of vital importance to uncover their linguistic potential. Dream texts as products of human mind bear imprints of imagination, which condition the linguistic peculiarities thereof at the level of syntax, vocabulary, grammar and style. Those peculiarities are mostly the result of deviations from the accepted norms, which at the linguistic level manifest themselves through unusual coinages, language play, nonsense writing, spelling and pronunciation mistakes, grammatical errors, etc. Given all these "outlandish" linguistic features inherent in dream texts translating them is an uphill battle. The translator of dream texts should be extremely creative and have a good eye for details in order to capture all the stylistic nuances and reproduce them in another language in a way that it won't give rise to any misunderstanding among the readers.

Thus, in the present study we aim to analyze the translated versions of various literary dream texts in order to assess their level of equivalence to the original and bring out the translation transformations they have undergone while being rendered into a foreign language.

When it comes to scrutinizing the linguistic elements, which deviate from the accepted norms, there is no need for going too far since the most widely known novels, Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass* provide a brilliant opportunity to understand what literary nonsense is all about. Those outstanding literary pieces that the English mathematician has created are distinguished by their mind–blowing use of unusual words that convey absurd or no ideas, language play and syntactic choices that make the readers think how a text could be so illogical and ridiculous and stylistic overtones that take you out of your perceived reality and make you question your senses. And to transfer all this from one language into another without distorting, misinterpreting what the author has intended is incredibly challenging and requires a great translation aptitude and expertise.

We are all familiar to the imaginary realm that Alice falls into – *Wonderland*, which is a whimsical world of adventures. From the lexicological standpoint, this geographical name of Wonderland is formed through compounding *wonder* + *land* where the suffix *–land* comes from the Germanic *–land* as in *Deutschland* meaning *area*, *territory*. The Armenian translator has bisected it into parts *Հրաշքների աշխարհ* – literally *world of wonders*. We have the same in French and Russian – *pays des merveilles* and *страна чудес*, respectively. Logically, in both languages the suffix *–land*, which can be found in many names of countries indicating a toponymy such as in *England*, *Poland*, *Switzerland* etc., has been replaced by *pays* and *страна* meaning *country*. Based on Russian linguist V. Barkhudarov's theory of translation transformations, the latter can be assessed as lexical concretization. Yet, the Armenian word *աշխարհ* seems to blur the spatial boundaries of Wonderland making its exact situation ambiguous. It is noteworthy that the spatiotemporal borders of almost all imaginary worlds are challenged.

The translation varieties of the title of the other celebrated novel by Lewis Carroll – *Through the Looking–Glass* are also interesting. The book's protagonist appears in the fantastical Looking–Glass world by climbing through a mirror. While rendering the story into Armenian, the translator has added the word *աշխարհ* (world) to the title – *Ալիսը հայելու աշխարհում* (lit. Alice in the Mirror World) – alluding to its prequel *Alice in Wonderland* thereby creating an intertextual link between the two texts. The topsy–turvy world lurking just behind the mirror has been given an entirely new name in Russian – *Зазеркалье*, where *за–* (behind) is the prefix, *–зеркаль–* (mirror) the stem and *–е* the suffix. In case of their French counterpart – *De l'autre côté du miroir* (lit. on the other side of the mirror) – the translator has substituted *through* with *on the other side*, which more or less localizes the events of the narrative.

The study of linguistics incorporates a number of major aspects, levels, including phonology, morphology, syntax and semantics (Valli and Lucas 2000). As J. Lecercle states "nonsense texts treat those levels as natural." Nonsense texts can be easily investigated along those levels because "they seem spontaneously to conform to them." He contends that the texts the nonsense authors produce "use these levels to play with them as natural objects" (Lecercle 2002). A nonsense text may be devoid of regular syntax or morphology according to the established standard of language, in which case, it becomes increasingly tough to read and comprehend it.

In the nonsense poem *Jabberwocky*, which Alice finds when she passes through the mirror there is a huge number of coinages, which both frustrate and amuse the readers. It is a playful imitation of language consisting of invented, meaningless words. The meaning of the poem is further obscured by its use of mirror–writing. Because the poem is basically unintelligible, the translators lay the stress on the sounds of the words. In fact, sound plays an important role in the poem. Jabberwocky is a frightful beast and even Carroll warns the readers about it:

"*Beware the Jabberwock*, *my son*!
The jaws that bite, *the claws that catch*!

Beware the Jubjub bird, *and shun*
The frumious Bandersnatch!”

(Carroll 2015: 19)

In Armenian there are three different translations of the poem. In the first one (G. Banduryan) the fabulous creature’s name – *Jabberwocky* has been rendered as *Փնթփնթանը* (lit. mumbler), presumably based on the hypothesis that the name originates from the word *jabber* or *gibber* which means to talk rapidly and inarticulately and *wocky* which brings to mind *rocky*. The second translator (S. Mkrtchyan) seems to have played with sounds creating some onomatopoeic effect *Փրչրթան*. Finally, the last version – *Մռթագամփ* (S. Sargsyan) which can be deciphered as *մռթմռթան գամփռ* (lit. a large and powerful mumbling creature) somehow gives the readers a clue that the poem is about some scare–mongering monster. Its Russian counterpart – *Бармаглот* (D. G. Orlovskaya) can be said to derive from the verb *бормотать* (mutter) suffixed with – *глот* as in *polyglot*. Similarly, in the French variant (F. L. Warrin) – *Le Jaseroque*, *jaser* is a direct translation of *jabber* and *roque* is the French for *rock*.

In general, *Jabberwocky* enjoys great fame for its blends of separate words: *slithy* (compounded of slimy and lithe), *chortle* (compounded of chuckle and snort), *galumphing* (gallop and triumph). In the introduction to *The Hunting of the Snark* Carroll provides clarification as to how these words are formed and uses *portmanteau* when discussing lexical selection. He notes of *frumious* that it is created when you intend to say *fuming* and *furious* but don’t decide which to say first (Fromkin 2007). In *Through the Looking–Glass* Humpty Dumpty explains to Alice the practice of combining words in various ways, although he confusingly defines *raths* as a type of *green pig* and likens words formed by blending to a portmanteau suitcase:

“*You see it*’*s like a portmanteau — there are two meanings packed up into one word*”.

(Carroll 2015: 114).

Portmanteau is now the standard term for describing words, like smog (smoke + fog), hassle (haggle + tussle), brunch (breakfast + lunch) formed in this manner.

Interestingly enough, those portmanteau words have not been preserved in the most popular Armenian translation by S. Seferyan. The adjective *slithy* has been translated as *ճկլոր* where *ճիկ* is the stem of the word meaning *flexible*, *–որ* is an adjectival ending and – *լ* is just put in between to enhance the phonetic impact by creating a consonant cluster. The French counterpart *slinctueux* contains three different words: *souple* (flexible), *actif* (active), *onctueux* (smooth). The word choice is quite sensible since it maintains the sound symbolism of the original, namely the consonant “*s*”. Frank L. Warrin’s *lubricilleux* is reminiscent of the French word for *to lubricate*.

In the expression *chortled in his joy* the nonsensical verb *chortle*, made up of *chuckle* and *snort*, has been transferred into Armenian by using an ordinary adverb – *ցնծագին* (exultantly). In the Russian translation, no attempt has been made to substitute the neologism with a corresponding coinage. Instead, a stylistically charged Russian expression has been

employed – *Хвалу тебе пою*. This choice is justified insomuch as it perfectly suits the poetic style. The French *Il cortule dans sa joie* seems to literally reflect the original. Moreover, the newly coined English verb *chortle* has been naturalized in French and as a result, we have *cortuler*. It should be noted that according to Newmark naturalization presupposes adapting the SL word first to the normal pronunciation, then to the normal morphology of the TL (Newmark 1988b: 82).

It can be inferred that the translations mainly exchange Lewis Carroll's nonsense words for nonsense words of similar derivation.

Another popular literary piece that should be touched upon as far as linguistic deviations and word play are concerned is R. Dahl's *the Big Friendly Giant*. The text of the novel is abundant in Dahl's invented *gobblefunk* words which coexist with everyday vocabulary. It is in fact the kind giant's own term for the malapropisms, spoonerisms and nonsense words that litter his speech.

But while the BFG's words are judged errors by the *human beans* that he meets, Dahl shows how his confusion is often due to the ambiguity of language where one word may have multiple meanings, or different words the same pronunciation. As the BFG offers in his defense: "*I cannot be right all the time*. *Quite often I is left instead of right*." The BFG's gobblefunking belongs to a tradition of language play and nonsense writing.

For instance, while explaining to the protagonist of the narrative what human beings from different countries taste like, the BFG mispronounces the word *being* (a living creature) as *bean* (a kidney–shaped edible seed). In the beginning, little Sophie has a hard time figuring out what *human beans* might mean. He says that one of the evil giants, the Bonecrunching Giant only gobbles human beans from Turkey:

> "*Bonecrunching Giant only gobbles human* ***beans*** *from Turkey*," *the Giant said*.
> "*Every night Bonecruncher is galloping off to Turkey to gobble Turks*."
> *Sophie*'*s sense of patriotism was suddenly so bruised by this remark that she became quite angry*.
> "*Why Turks*?" *she blurted out*. "*What*'*s wrong with the English*?".
>
> (p. 3)

This misunderstanding between the BFG and Sophie underlie all the puns in the text.

> "*Do you like vegetables*?"
> "*The human bean is not a vegetable*."
> "*Oh*, *but the bean is a vegetable*," *Sophie said*.
> "*Not the human bean*," *the Giant said*. "*The human bean has two legs and a vegetable has no legs at all*".
>
> (ibid)

It is very hard to opt for a pair of words in Russian which would convey the pun in the target language. The Russian translator has not fully and accurately rendered the wordplay

thereby causing some stylistic ambiguity. Instead, a part of the text has been omitted and a part – modified:

> *— Вы любите овощи? — Софи попыталась перевести разговор в более безопасное русло.*
> *— Ты пытаешься сменить тему, — сурово сказал великан. — Мы чудненько болтаем о том, что у каждого человеческого экземпляра свой вкус. А человек — вовсе не овощ. У него две ноги, а у овоща ног нет.*
>
> (стр. 3)

The whole series of puns in this short passage is based on homonymy, that is to say, the words making up those puns have the same sound but different meanings. When explaining to Sophie what human beings of different nationalities taste like, BFG says that "*every night Bonecruncher is galloping off to Turkey to gobble Turks, because they are no worse than turkeys*". In English 'Turkey' as a country and 'turkey' as a bird are spelled and sound identical. In order to preserve the pun the translator has substituted Turkey with India and Turk with *индус* and as a result we have:

> *Костипогрызём охотится за индусами. Каждый вечер он мчится в*
> *Индию, чтобы хорошенько подкрепиться.*
> *Неожиданно Софи разозлилась — взыграло её чувство патриотизма.*
> *— А почему он охотится за индусами? Чем его англичане не устраивают?*
> *— Костипогрызём говорит, индусы гораздо сочнее и нежнее — ням–ням! Он утверждает, что у них необыкновенный аромат. Его послушать — индусы из Индии ничуть не хуже индюша́тины!*
>
> (ibid)

Similarly, the BFG tells Sophie that all human beings from Panama taste like hats. The little girl gets surprised at this idea:

> "*As I am saying,*" *the Giant went on,* "*all human beans is having different flavors. Human beans from Panama is tasting very strong of hats*".
> "*Why hats?*" *Sophie said.*
> "*You is not very clever,*" *the Giant said, moving his great ears in and out.* "*I thought all human beans is full of brains, but your head is emptier than a bundongle*".
>
> (ibid)

Then the kind–hearted giant says "*Human beans from Panama is tasting very strong of hats*", which is logically translated into Russian as «*Жители Панамы пресные, как панамы*» with the pun being fully retained. We can see another pun in "*Human beans from is tasting very whooshey of fish. There is something very fishy about Wales*", which has rendered into the target language without losing its stylistic overtones. In the original the author plays with the words Wales as a country and whales as a marine mammal. We have

two absolutely different words which sound identical. In the Russian translation *Wales* has been replaced with *Сардиния* and whale with *Сардина*:

> — *Человеческие экземпляры имеют разный вкус и запах. Например, жители острова Сардиния пахнут сардиниями.*
> — *Вы хотите сказать — сардинами? — поправила его Софи.*
> — *Сардинии и есть сардинии, и не цепляйся к словам! Вот тебе ещё пример.*
>
> (ibid)

All in all, it can be stated that the translation of dream texts is increasingly difficult and close attention is to be paid to every single detail contained in them. It is of primary importance that the translator first and foremost gets acquainted with the overall writing style of the author, tries to reveal his/her approach to coining new words and only then deciphers them. Only in that case s/he will be able to render them into the target language in a way that the meaning encoded in those words as well as their sound symbolism will be preserved properly.

REFERENCES

Carroll, L. (2016). *Alice's Adventures in Wonderland*. Nottinghamshire: Award Publications Limited.

Carroll, L. (2015) *Through the Looking Glass and What Alice Found There*. London: Macmillan Children's Books.

Chatman, S. and Levin, S. R. (1965). Linguistics and Poetics (pp. 450–457); in Preminger, A.,

Warnke, F. G. and Hardison JR, O. B. (eds.); *in Encyclopedia of Poetry and Poetics*. USA, Princeton University Press.

Fromkin, V., Rodman, R., and Hyams, N. (2007) *An Introduction to Language*, *Eighth Edition*. Boston: Thomson Wadsworth

Lecercle, J.–J. (2002) *Philosophy of Nonsense*: *The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. Routledge.

Newmark, P. (1988b) *Approaches to Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.

Valli, C, Ceil, L. (2000) Linguistics of American Sign Language. an introduction. Washington D. C.: Gallaudet University Press.

Քերոլ Լ. (2016) *Ալիսի արկածները Հրաշքների աշխարհում*, *Հայելու միջով և թե Ալիսն ինչ տեսավ այնտեղ*, Անտարես, Երևան:

Кэрролл Л. (1978) *Алиса в Стране Чудес и в Зазеркалье*. Москва: Издательство «Наука».

Dahl, R. (1982) *The BFG*. http://www.studynovels.com/Page/Story?bookId=575&pageNo=3.

Даль Р. *Большой и добрый великан*. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=61658&p=3.

Իշխան Դադյան

ԵՐԱԶԱՊԱՏՈՒՄ ՀԵՔԻԱԹԸ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

Ամփոփում

Գրական երազը, լինելով իրական երազի վերարտադրումը գրական տեքստի միջավայրում, առանձնանում է պատումային և տեքստային մի շարք հատկանիշներով: Երազային տեքստն ունի կառուցվածքային, բառապաշարային, քերականական և ոճական մի շարք առանձնահատկություններ, որոնք դուրս են ընդունված նորմերից: Դա է պատճառը, որ երազային տեքստում հաճախ կարելի է հանդիպել յուրօրինակ նորաբանություններ, թերիմաստ բառեր, արտահայտություններ, արտասանական, ուղղագրական, քերականական սխալներ և այլն: Հոդվածում քննության են ենթարկվել երազային տեքստերի թարգմանական տարբերակները՝ հասկանալու բնօրինակի հետ դրանց համարժեքության խնդիրը և վերհանելու բառային և քերականական այն փոխակերպումները, որոնց դրանք ենթարկվել են թիրախ լեզվում: Այս տեսանկյունից հատկապես ուշագրավ է Լ. Քերոլի «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» և «Ալիսը Հայելու աշխարհում» վիպակները, ինչպես նաև Ռ. Դալի «Մեծ և բարի հսկան» երկը, որոնք հնարավորություն են ընձեռում խորքային պատկերացում կազմելու երազային տեքստի լեզվական համաձայնությունն ու տրամաբանությունն աղավաղող՝ անիմաստ, անհեթեթ տարրերի մասին:

Բանալի բառեր. գրական երազ, տեքստային, պատումային, բառային և քերականական փոխակերպումներ, թարգմանական առանձնահատկություններ, նորաբանություններ, անիմաստ տարրեր:

Ishkhan Dadyan

FAIRY-TALE DREAMS THROUGH THE PRISM OF TRANSLATION

Summary

Literary dreams being a unique reproduction of real dreams stand out with their peculiar narrative and textual properties. Dream texts have a number of syntactic, lexical, grammatical and stylistic peculiarities straying out of the confines of the accepted norms which at the linguistic level manifest themselves through unusual coinages, language play, nonsense writing, spelling and pronunciation mistakes, grammatical errors, etc. In the present study we aim to analyze the translated versions of various literary dream texts in order to assess their level of equivalence to the original and bring out the translation transformations they have undergone while being rendered into a foreign language. When it comes to scrutinizing the linguistic elements, which deviate from the accepted norms, Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass* provide a brilliant opportunity to understand what literary nonsense is all about. Another popular literary piece that should be touched upon as far as linguistic deviations and word play are concerned is R. Dahl's *the Big Friendly Giant*.

Key words: literary dream, textual, narrative, lexical and grammatical transformations, translation peculiarities, neologisms, nonsensical elements.

Ишхан Дадян

СНОВИДЧЕСКАЯ СКАЗКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПЕРЕВОДА

Резюме

Литературный сон, являясь воссозданием реального сна в среде литературного текста, выделяется рядом повествовательных и текстовых особенностей. Сновидческий текст имеет ряд структурных, лексических, грамматических и стилистических особенностей, выходящих за рамки принятых норм. В этом кроется причина того, что в сновидческом тексте часто можно встретить своеобразные неологизмы, лишенные полноценного смысла слова и выражения, фонетические, орфографические, грамматические ошибки. В рамках настоящего исследования были изучены варианты переводов сновидческих текстов для понимания проблемы их соответствия с оригиналом и выявления всех тех словесных и грамматических трансформаций, которым они подверглись при воспроизведении на исходном языке. С этой точки зрения особенно примечательны романы Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», а также произведение Р. Даля «Большой и добрый великан», которые дают возможность составить глубокое представление о бессмысленных, нелепых элементах, искажающих согласованность и логику сновиденческих текстов.

Ключевые слова: литературный сон; текстуальный; нарративный; лексико–грамматические трансформации; особенности перевода; неологизмы; бессмысленные элементы.

Лусине Товмасян
Арцахский государственный университет

ЭЛЕМЕНТЫ НАРОДНОСТИ В АНГЛИЙСКИХ ПЕРЕВОДАХ СКАЗОК ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

Поэт всея Армении, главный поэт народа, душа народа, отец всех армянских сирот, самый национальный поэт, самый «армянский» поэт, концентрация всех национальных ценностей и многие другие подобные высказывания в адрес О. Туманяна подчеркивают тождественность великого писателя и всего армянского народа.

Армянский писатель Стефан Зорьян назвал О. Туманяна идеалом национального писателя, который в своих произведениях гениально отобразил целую историческую эпоху армянской действительности. С. Зорьян пишет, что он любит О. Туманяна так, как можно любить родину, потому что в его произведениях всегда чувствуется душевность, образ родного края и природы, запах родных гор и полей, горечь и радость, пережитая армянским народом и, наконец, божественная мелодия родного языка (Զորյան 1966, 31). По мнению С. Зорьяна О. Туманян является армянским Пушкиным, в его произведениях человек чувствует, видит и дышит армянским (Զորյան 1984, 313).

В. Терьян считал О. Туманяна мудрым и великим переводчиком народного духа (Տերյան 1975, 72–73).

По мнению М. Сарьяна, Туманян – блеск народного гения. В своей работе он сконцентрировал национальный образ народа, его судьбу и огромную силу исторического выживания, вселенский дух, доброе сердце, вечную языческую веру в природу (Սահակյան, Ներսիսյան 2005, 65).

В. Амбарцумян считал, что армянский народ полюбил Туманяна бессмертной любовью, поскольку в его произведениях он узнал себя, свои собственные переживания и мысли (там же).

По мнению русского поэта, прозаика, переводчика, литературоведа В. Брюсова, поэмы Туманяна дают читателям других народов больше информаций об Армении и ее жизни, чем большинство томов специальных исследований. Поэзия Туманяна во всей своей полноте – «сама Армения, древняя и новая» (там же: 66).

Живые, яркие образы, народность и реализм отражаются в особом туманяновском языке благодаря широкому применению диалектных единиц, народных изречений и фразеологизмов. Сам О. Туманян считает, что диалектные единицы имеют большую значимость для обогащения литературного языка: «каждый из диалектов обладает большей силой и живучестью, нежели литературный язык, который не будет

сформирован до тех пор, пока не присоединит к себе язык нашего народа со всех полей, гор и долин» (Թումանյան 1951, 113). Далее он поясняет, что не призывает писать статьи на диалекте, но следует придавать большую значимость диалектным словам, стилям и формам (там же). По мнению О. Туманяна литература без живого языка не является настоящей: «Язык имеет только одно предназначение: взывать к сердцу армянина и армянского народа» (Թումանյան 1994, 240). В ответ на критику о неприемлемости применения диалектных единиц в литературном языке О. Туманян ответил, что с психологической точки зрения эти слова звучат более искренне и понятнее для народа, с которым он разговаривает (там же: 470).

Сказки О. Туманяна передают истинный народный дух, чувствования народа, особенности армянского характера. В данной статье нашей целью является выявление элементов народности в сказке «Храбрый Назар» и особенности их перевода на английский язык. В тексте оригинала язык народности проявляется на разных уровнях: лексическом, фонологическом, морфологическом, синтаксическом, стилистическом и других уровнях. Однако очень часто в переводных вариантах невозможно отобразить все уровни языка народности, и он частично теряется при переводе. Сам О. Туманян, сознавая сложность передачи благозвучия оригинала, сравнивает перевод с розой под стеклом, при этом сложность проявляется особенно при переводе произведений, в которых каждое слово имеет особую значимость и важность. Искусный перевод элементов народности подразумевает передачу естественности, выразительности, самобытного языка народа, истинного оригинального вкуса и речевой характеристики персонажей, реальных условий жизни и быта людей, уникального местного колорита. Язык народности является значимым элементом художественной изобразительности.

Рассмотрим диалектные и разговорные лексические единицы в сказке «Храбрый Назар» и их английские переводы:

ղոնախ – հյուր – guest
մին – մեկ անգամ – single
մինը – մեկը – one
աշխարհք – աշխարհ – world
աշունք – աշուն – no translation
ձեռ – ձեռք – hand
առաջուց – նախկինում – no translation
սուփրա – սփռոց – no translation
հրես – ահա այստեղ – no translation
ետև – հետև – behind
կնիկ – կին – wife
էլել – եղել – had it
ճրքճրքան – պայծառ – bright
մտիկ անել – նայել, դիտել – to think
մտիկ տալ – նայել – to look
տապ անել – կուչ գալ, կծկվել – to cling

Как видно из вышеприведенных примеров в английских переводах язык народности на лексическом уровне не сохраняется, поскольку диалектные единицы либо переведены на литературный английский, либо перевод вовсе отсутствует.

На фонетическом уровне язык народности особенно ярко проявляется на примере следующих указательных местоимений: էս – այս, էդ – այդ, էստեղ – այստեղ, էնքան – այնքան, էսպես – այսպես, էդպես – այդպես и другие. Рассмотрим переводные варианты указанных местоимений:

Էս *Նազարը մի անշնորհք ու ալարկոտ մարդ է լինում,* ***է՛նքան*** *էլ վախկոտ,* ***է՛նքան*** *էլ վախկոտ, որ մենակ ոտը ոտի առաջ չէր դնիլ…*
He (*Nazar*) *was lazy*, *good–for–nothing*, *and cowardly*, ***so*** *cowardly that he was afraid to take a single step by himself*.

Էս *Վախկոտ Նազարը մի գիշեր կնկա հետ շեմքն է դուրս գալի*:
One night Nazar the Coward followed his wife out of doors.

Հո՛ղեմ ***էդ*** վախկոտ գլուխդ, դե հիմի գնա քարվան կտրի:
“*Go on*, *rob the Shah*’*s caravan*, *if you can*, *old chickenheart*!” *she sneered*.

Էս *Նազարս մնում է դռանը*:
Shut out in the yard, *Nazar stood with his heart in his mouth*

Ամառվա շոգ օր, *զազազած ճանճեր*, *ինքն էլ* ***էնքան*** *ալարկոտ*, *որ ալարում է քիթը սրբի…*
At first he was ***too*** *lazy to make the effort to raise a hand and swat them*.

…ես ***էսպես*** *տղամարդ եմ էլել ու մինչև էսօր չեմ իմացե՛լ…*
Never knew I had it in me!

էլ ի՞նչ եմ ***էս*** *անպիտան կնկա կողքին վեր ընկել…*
I’*m sure I can get on without my wife*!

Էստեղից *վեր է կենում ուղիղ գնում իրենց գյուղի տերտերի մոտ*:
He got up and went straight to see the village priest.

Как видно из примеров, большинство местоимений не переводится, поскольку основная их функция не семантическая, а стилистическая: они служат для передачи чувств, эмоций и переживаний. Приведем также другие примеры на фонетическом уровне: (լուսը – լույսը – morning, փետ – փայտ – pole, իշ – էշ – donkey, ձեն – ձայն – music, օխտը – յոթ – seven, հիմի – հիմա – no translation и другие).

Элементы народности ярко проявляются и на стилистическом уровне. Обратим внимание на наличие следующих повторов в тексте сказки:

*Էս Նազարը մի անշնորհք ու պարկոտ մարդ է լինում, **էնքան էլ վախկոտ**, **էնքան էլ վախկոտ**, որ մենակ ոտը ոտի առաջ չէր դնի, թեկուզ սպանեիր:*
*He was lazy, good–for–nothing, **and cowardly**, **so cowardly** that he was afraid to take a single step by himself.*

Атрибутивные словосочетания *էնքան էլ վախկոտ*, *էնքան էլ վախկոտ* передаются на английский язык словосочетанием ***and cowardly***, ***so cowardly***. Приведем следующий пример:

Շնորհավոր, շնորհավոր,
Քաջ Նազարին շնորհավոր,
Իր նազ–յարին շնորհավոր…
Nazar the Brave! All hail! All hail!
And thee fair Queen – All hail! All hail!
And the whole wide world – All hail! All hail!

Эпифора *շնորհավոր* сохраняется в английском переводе как *All hail*, однако каламбур *Քաջ Նազարին…Իր նազ–յարին* при переводе теряется.

Тем не менее, во многих случаях стилистические повторы при переводе не сохраняются:

*Որ շատ նեղացնում են՝ ձեռը տանում է **երեսին զարկում**: Որ **երեսին զարկում է**՝ ճանճերը ջարդվում են առաջին թափում:*
…in the end he could bear it no longer, and slapped his forehead. Dead flies dropped all around him.

***Համեցեք հա**, **համեցեք**, դե դնապին Աստծունն է…*
Greetings to you, stranger!

*…ամբողջ աշխարհքն **իմ ծառան** է ու **իմ ծառան**:*
…the whole world serves me.

Для передачи народной речи в тексте сказки широко используется гипербола, которая также в ряде случаев сохраняется при переводе:

*Ես, որ **մի զարկով կարող եմ հազար շունչ կենդանի ջարդել**, էլ ի՞նչ եմ էս անպիտան կնկա կողքին վեր ընկել…*
*If **I can kill a thousand creatures with a single blow**, I'm sure I can get on without my wife.*

*…ծառան ի՞նչ եմ անում, **ամբողջ աշխարհքն իմ ծառան է ու իմ ծառան**:*
*Why should I have servants, when **the whole world serves me**?*

Երկու ոտն ունէր երկուսն էլ փոխ է առնում փախչում:
*… **ran to hide** in the woods*

Элементы народности передаются также посредством метафоры и сравнений, которые, подобно другим стилистическим фигурам, в некоторых случаях опускаются при переводе:

*Նազարն ո՞վ կտա՝ **հոգին դառել է կորկի հատ***:
…more dead than alive from terror, his heart pounding wildly.

*Մին էլ տեսնում է **աշխարհքը իր քռան մեջ***:
*And he saw that **the world was at his feet**.*

*Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու **ծիծաղում է աշխարհքի վրա***:
*And they say that to this day Nazar the Brave is making merry and **laughing at the whole world**.*

*Մտնում է իր դրոշակի ետևն ու **սկում է դողալ**, **ինց որ աշունքվա տերևը կդողա***:
No translation.

Язык народности особенно ярко проявляется на фразеологическом уровне. Приведем примеры фразеологизмов и народных выражений из сказки, представив их литературную интерпретацию и английский перевод:

ոտը ոտի առաջ դնիլ – քայլ կատարել, մի տեղ գնալ – to take a single step
կողքը կտրել – մոտը կանգնել, մեկի՝ մի բանի մոտից չհեռանալ – to hang on one’s skirts
ձենը կտրել – լռել – be quiet
հողել գլուխը – թաղել, հողին հանձնել – go on, old chicken–heart
լեղապատառ լինել – սարսափահար լինել – with heart in one`s mouth
ճարը կտրել – միջոցներն սպառվել, էլ հնար չունենալ – finally give up
վեր ընկել – մնալ – no translation
ձենն գլուխը գցել – գոռալ, շատ բարձր խոսել, ճչալ – to yell loud
դու մի ասիլ – պարզվում է, որ, դուրս է գալիս, որ – it so happened that
բախտդ սիրեմ – հաջողություն ունենալ – no translation
Աստծու բարին քեզ – ողջույնի ձև – Greetings to you!
բարով հազար բարի եկար – ողջույնի ձև – Greetings to you!
ղոնախն Աստծունն է – հյուրը պատվավոր է – be our guest
սուփրի ծերին բազմեցնել – սեղանի շուրջ պատվավոր տեղ տրամադրել – to take a seat of honour
վեր գալ – իջևանել, օթևանել – to trespass

թուքը ցամաքել – սաստիկ վախենալ, սարսափել – rooted to the spot
փորումը սիրտ չմնալ – սաստիկ վախենալ – to die of fright
լույս ընկնել – ի հայտ գալ – to appear
գլուխը պրծացնել – նեղ վիճակից դուրս գալ՝ ազատվել – Run for your lives!

Из приведенных примеров видно, что некоторые выражения представлены в переводе эквивалентными фразеологизмами, а в других случаях представлена их литературная интерпретация.

Исходя из нашего исследования мы пришли к следующему выводу: в английском переводном варианте сказки «Храбрый Назар» язык народности в большей или меньшей мере представлен на фразеологическом и стилистическом уровнях. Элементы народности на других уровнях почти не проявляются.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Զորյան Ս. (1966), *Իմ Թումանյանը*, Եր., 1966:
Զորյան Ս. (1984), *Երկերի ժողովածու*, հ. 10, Եր., Հայպետհրատ.:
Թումանյան Հ. (1951), *Երկերի ժողովածու*, Հատ. IV, Երևան:
Թումանյան Հ. (1994), *ԵԼԺ*, հտ. VI, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ հրատ.:
Հեքիաթների ոսկե հավաքածու (2006), Եր., Ստամպա:
Սահակյան Վ., Ներսիսյան Ռ. (2005), *Գնահատանքի խոսքեր հայոց մեծերի մասին*, Երևան, ՎՄՎ Պրինտ:
Տերյան Վ. (1975), *ԵԺ*, հտ. III, Երևան, «Հայաստան» հրտ.:
Toumanian H. (1982), *The Master and the Labourer*, *Nazar the Brave* (transl. by Brian Bean, authorship presumed). Yerevan: Sovetakan Grogh.

Լուսինե Թովմասյան

ԺՈՂՈՎՐԴԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐՐԵՐԸ ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՆԳԼԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ամփոփում

Հովհ. Թումանյանի հեքիաթները ժողովրդական ծագում ունեն: Բարբառային միավորների, ժողովրդական ասացվածքների և դարձվածների լայն կիրառման շնորհիվ այդ հեքիաթները փոխանցում են իրական ժողովրդական ոգին և ազգային բնավորության առանձնահատկությունները: Բնագրում ժողովրդայնության լեզուն դրսևորվում է տարբեր մակարդակներով՝ բառային, հնչյունական, շարահյուսական, ոճական և այլն: Սակայն հաճախ թարգմանված տարբերակներում ժողովրդայնության նշված մակարդակները չեն արտացոլված: ժողովրդայնության տարրերի հմուտ թարգմանությունը ենթադրում է բնականության, արտահայտչականության, ժողովրդի բնօրինակ լեզվի, կերպարների յուրահատուկ ճաշակի և խոսքի, մարդկանց կյանքի իրական պայմանների, բացառիկ տեղական կոլորիտի փոխանցումը:

Բանալի բառեր. ժողովրդայնության տարրեր, ժողովրդական ծագում, բարբառային միավորներ, ժողովրդական ասացվածքներ, դարձվածներ, թարգմանված տարբերակներ, գեղարվեստական պատկերում:

Lusine Tovmasyan

ELEMENTS OF NATIONAL FEATURES IN ENGLISH TRANSLATIONS OF TOUMANIAN'S FAIRY TALES

Summary

Toumanian's tales indisputably go back to folk origins. Lively, vivid images, national features and the real life of common people are reflected in his unique language. Due to the wide use of dialectal elements, sayings and phraseological units, Toumanian's tales convey the true folk spirit, feelings of the people and peculiarities of Armenian identity. In the source texts national elements are presented on lexical, phonological syntactic and stylistic levels. However, very often it is impossible to display all the levels of national identity in the target texts and the latter is partially lost during translation. Proficient translation involves the transfer of the uniqueness, expressiveness of the national language, the speech characteristics of the protagonists, the everyday life of the people and the unique local coloring.

Key words: elements of national features, folk origin, dialectal units, sayings, phraseological units, target texts, artistic representation.

Лусине Товмасян

ЭЛЕМЕНТЫ НАРОДНОСТИ В АНГЛИЙСКИХ ПЕРЕВОДАХ СКАЗОК ТУМАНЯНА

Резюме

Творчество О. Туманяна, в частности его сказки, неоспоримо восходят к народным истокам. Живые, яркие образы, народность и реализм отражаются в особом туманяновском языке. Благодаря широкому применению диалектных единиц, народных изречений и фразеологизмов сказки О. Туманяна передают истинный народный дух и особенности армянского характера. В тексте оригинала язык народности проявляется на разных уровнях: лексическом, фонологическом, синтаксическом, стилистическом и других уровнях. Однако очень часто в переводных вариантах невозможно отобразить все уровни языка народности, и он частично теряется при переводе. Сложность проявляется особенно при переводе произведений, в которых каждое слово имеет особую значимость и важность. Искусный перевод элементов народности подразумевает передачу естественности, выразительности, самобытного языка народа, истинного оригинального вкуса и речевой характеристики персонажей, реальных условий жизни и быта людей, уникального местного колорита.

Ключевые слова: элементы народности, народные истоки, диалектные единицы, народные изречения, фразеологизмы, переводные варианты, художественная изобразительность.

Elene Gogiashvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

THE MOTIF OF THE FAITHFUL SISTER: GEORGIAN AND ARMENIAN VARIATIONS OF INTERNATIONAL FOLKTALE TYPES

Variation is an important phenomenon in the tales, and it is not always easy to decide which of several variations of a fairy–tale motif or tale type is nearest to the original form. If a motif is particularly popular, this fact may induce various narrators to adapt it in different ways.

Every narrator however will always make a few alternations in some motifs, partly on account of failing memory, partly in order to make the story conform better to the worldviews and tastes of a society.

This paper interprets South–Caucasian characteristics of the plots of foreign origin – either Oriental or Occidental, their reception in Georgian and Armenian folktales, influenced by social and cultural environment.

An overview of archival material and publications of Georgian and Armenian folktales outlines the leading role of a sister in magic and realistic tales. The paper also gives an account of the similarities between Georgian and Armenian folktales in context of European and Oriental folklore.

Georgian and Armenian folklorists already noticed coincidences between Georgian and Armenian folktales. In the *Index of Georgian Folktales* according to Aarne–Thompson (1976) by T. Kurdovanidze, more than fifty Georgian tale types are identified with Armenian folktales (Курдованидзе 1976). According to S. Gullakyan, coincidence is an additional proof that the two neighbour peoples had permanent communications at all levels of their traditional culture (Гулаккян 1991: 126–131). The study of the national repertoire with its local specifics opens up wide perspectives for the comparative study of international narrative types.

Georgian folktale "The nine brothers and a sister" (Ketelauri 1977: 538–548), "The nine brothers and a frog" (Umikashvili 1964: 67–69) and Armenian folktale "The seven brothers and a sister" (Armenian folktales 1976: 150–152) belong to the international folktale type ATU451 *The Maiden Who Seeks Her Brothers*, widespread in European narrative tradition.

This type of a folktale is well–known in European folklore and literature, namely, through the tales "The seven raven" (KHM 25), "The twelve brothers" (KHM 9), "The six swans" (KHM 49) by Grimm Brothers (Grimm 2011) and "The wild swans" by Hans Christian Andersen (Andersen 1983).

A summary of Georgian and Armenian versions of the tale–type ATU451 is as follows:

The nine brothers ask their mother to give a sign when their new sibling is born. Both in Georgian and Armenian folktales the symbol for a girl is a spinning wheel and a plough for a boy. The brothers would like to have a sister, not a brother again. The mother tries to inform the boys after the birth with a sign, but the wrong sign is sent, so the brothers think, that the boy is born and leave home. The little sister grows up and learns she has brothers. She goes to find them. She finds her brothers in a remote place and keeps house for them. They live happily. The brothers tell her to take care of fire, and be careful of the demonic giant neighbor. Once she forgets to watch the fire. After the girl asks the neighbor for help, the giant comes regularly to suck her blood. When the brothers discover this, they kill him. The girl takes herbs from the grave of the giant. Her brothers eat them and they are transformed into rams (in the Armenian variant) and deer (in the Georgian variant). The animal brothers leave home. Only the youngest brother–animal stays with her. A king finds the young woman in the forest and marries her. In his absence, a servant woman throws her into the water and takes her place as the bride. She orders to kill the animal. The animal goes to the river and asks his sister for help. The king recognizes his true wife. After the couple's reunion the animal brothers are transformed into the men.

Georgian and Armenian versions of the tale type ATU 451 are very close to each other. The only difference is that in Georgian folktales, the number of brothers is nine and they are transformed into deer, and in Armenian, the seven brothers are transformed into rams.

There is no surprise, that the magic tales are similar. A small number of some differences do not pertain to their structure and ideational tendencies. There are well–determined motifs in these folktales and they have a happy ending as a rule. The idea of certain form and style elements serving as factors underlying folk–tale stability is no novelty.

In contrast with magic tales, the form of folk novella is rather unstable. Yet even these manage to retain their basic shape, this time due to another factor of stability, appearing at the content level, since both storyteller and the listener associate the story with concrete facts (Hiiemäe 1992: 128).

Based on another criterion of the motif composition, the realistic tales could be divided into several groups.

In *The Types of International Folktales*, the category of proofs of fidelity (ATU880–899) encircles several types connected with this theme, such as ATU 881 *Oft–Proved Fidelity*, ATU881A *The Abandoned Wife Disguised as a Man*, ATU882 *The Wager on the Wife's Chastity* (*Cymbeline*), ATU883A *The Innocent Slandered Maiden*, ATU888 *The Faithful Wife*, etc.

This paper gives an account of the Georgian and Armenian realistic folktales, related to these types, but in contrast to them, in South Caucasian versions the female character is a sister, not a wife. These folktales partly correspond to the tale–types ATU882 *The Wager on the Wife's Chastity* (*Cymbeline*), and ATU883A *The Innocent Slandered Maiden*. Particularly, in Georgian and Armenian versions, there are treated as the motif of escaping from undesired lover [T320.1], and the motif of entrance into girl's room by trick [K1340].

To observe the South–Caucasian characteristics of the story about the faithful sister, it is considerable to look at Oriental or Occidental receptions of this plot.

The tales about the woman's chastity tell the following story:

A Husband praises the virtue of his wife and makes a wager with a friend regarding her chastity. After trying in vain to seduce the woman, the friend, with the help of a corrupt servant, secretly goes into her bedroom. There, without touching her, he discovers a birthmark on her breast (or secures a token or clothing) and uses it to pretend that he seduced her. The husband believes him, cast off his wife or orders someone to kill her, and leaves home. The woman escapes death and travels in man's clothes. She gains a high position at a foreign court. There she meets her husband, who has become destitute and proves her innocence to him. Finally the slanderer is unmasked and the couple is reunited.

"Cymbeline", a play by William Shakespeare, is based on legends concerning the early Celtic British King Cunobelinus (Shakespeare 2001: 617–640). This plot is widely popular in literature and oral tradition of the Middle Ages. The motifs of wager and birth mark derive from Giovanni Boccaccio's "The Decameron" (Boccaccio 2014). Shakespeare, however, freely adapted the legend and added entirely original sub–plots.

Some medieval French romances are based on the same plot ("Le Comte de Poitiers" (13th c.), "Le Roman du Roi Flore et la belle Jeanne", "Le Roman de la Violette des Gerbert de Montreuil", "Comment Ostes, roy d'Espagne perdi sa terre par gager contre Beregnier" (14th c.), "Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe" (15th c.) (Moser–Rath 1981: 191–192)). These tales correspond to the international tale–types ATU881 *Oft–Proved Fidelity* and ATU 712 *Crescentia* (Uther 1981: 167–171).

Many tales in Boccaccio's "The Decameron" are derived from popular culture and oral tradition. Boccaccio has elevated them to a splendid form of literary art. There are also links between "The Decameron" and the tale–types ATU881 Oft–proved Fidelity and ATU712 *Crescentia*, corresponding to some stories from the "Thousand and One Night": "The Lovers of Syria", "The Jewish Qâdî and His Pious Wife", "The Tale of the Three Apples", "Nûr al–Dîn 'Alî and the Damsel Anîs al–Jalîs" (*One Thousand and One Nights* 2015; Marzolph 2004: 319).

Armenian folktale "The Faithful Sister" and Georgian folktale "The Sister and the Brother" tell a story about a merchant's family:

A young merchant befriends with a prince. One day the prince discovers the picture of a beautiful woman in the room of his friend. She is a sister of the merchant. The prince falls in love with her and decides to marry her. A vizier, who loves the same woman, accuses her of prostitution and promises the king to bring some proof. In the absence of her brother, the vizier, with the help of a corrupt servant, steals her ring and uses it to pretend that he seduced her. The king believes him and orders to hang her brother. The day of the punishment is announced. The sister receives the bad news, goes to the king and proves her innocence to him. Finally the slanderer is punished and the young man is rescued from the death (Armenian folktales 1976: 62–73; Georgian Folklore Database 2006: ID842 faq57).

The oldest Georgian version of the tale type ATU882, "The innocent wife", is written down in the 17th century by the Italian catholic missionary Bernarde from Napoli who travelled to Georgia between 1670 and 1680 (Chikovani 1964: 82–85). The plot of the tale "The innocent wife" is set in Orient, particularly, in Bagdad and China. The names of characters are also Oriental. The late oral versions of this tale show more Georgian elements. The texts, recorded in the 20th century describe the social milieu of Georgia. In the Georgian

archival sources, there are numerous variants of this tale type, recorded in the 1950–60–s (Georgian Folklore Database 2006: ID 4514 faq58; ID 4515 faq58; ID 18459 fai81; ID 23457 bskifa2; ID 23681 fauf0002).

Probably, this tale type was very popular in the Near Eastern narrative traditions and next to literary adaptations, the oral narratives were widespread in Georgian and Armenian folklore as well. There are some Georgian and Armenian folk novellas, which absolutely correspond to the international tale types ATU882 and ATU881. On the other hand, there is an irregular type, namely “The Faithful Sister”, which could be rather categorized as a miscellaneous type.

After the overview of the theme of the proof of innocence in European and Oriental folklore, I propose a sub–classification of Georgian and Armenian tale types as a sub–type ATU883A *The Innocent Slandered Maiden*.

The plots of the folktales must be necessarily studied, not according to their types only, but also according to their cultural milieu and folklore tradition of neighboring countries, so that the study of the individual type is connected with the study of all types belonging to the same regional space.

Compared with European and Asian variants of this tale type, Georgian and Armenian folktales are related in many points. They contain a similar configuration of characters, besides containing similar inexplicable actions and social environments.

The similarities of Georgian and Armenian folktales are visible in several aspects, in their structure, arrangement of motifs, features, and ideational–didactic tendencies as well. Both the Georgian and Armenian folktales are linked to the European and Eastern narrative traditions, but they bear their South–Caucasian characteristics. The correlation between Georgian and Armenian folktales is as deep as the cultural–historical relationships between these countries.

REFERENCES CITED

Andersen, Hans Christian (1983). *The Complete Fairy Tales and Stories*. Translated by Eric Christian Haugaard. Virginia Haviland ed. New York/Toronto: Anchor.

Armenian folktales [Somkhuri zgaprebi] (1976). Zaza Aleksidze, ed. Tbilisi: Nakaduli (in Georgian).

Boccacio, Giovanni (2014). *The Decameron*. Translated by Wayne A. Rebhorn. New York/London: W. W. Norton & Company.

Chikovani, Mikheil (1964). Georgian folktales written down in the 17th century [XVII saukuneshi chatserili kartuli zgaprebi]. *Mravaltavi*, I, 82–85. (in Georgian).

Georgian Folklore Database. Armazi. Fundamentals of an Electronic Documentation of Caucasian Languages and Cultures. Rustaveli Institute of Georgian Literature Folklore Archive. http://titus.fkidg1.uni–frankfurt.de/database/folkarch/query.htm#inpform accessed 21.09.2006.

Grimm's Complete Fairy Tales (2011). Translated by Margaret Hunt. Introduction by Ken Mondschein. San–Diego: Canterbury Classics.

Hiiemäe, Mall and Arvo Krikmann (1992). On stability and variation on type and genre level. *Folklore Processed*. *Studia Fennica Folkloristica*, I. Helsinki 1992, 127–140.

Ketelauri, Sulkhan (1977). Georgian Folktales [Iko da ara iko ra. Kartuli khalkhuri zgaprebi]. Tbilisi: Nakaduli (in Georgian).

Marzolph, Ulrich, Richard van Leeuwen, and Hasan Wassouf (2004). *The Arabian Nights Encyclopaedia*. Volume I. Oxford/ Denver /Santa Barbara: ABC Clio.

Moser–Rath, Elfriede (1981). Cymbeline. *Enzyklopädie des Märchens*, Band 3. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 191–192.

One Thousand and One Nights (2015). Complete Arabian Nights Collection. Translations by J. Scott, J. Payne, R. Burton, A. Lang, J. Pardoe. Hastings: Delphi Classics.

Shakespeare, William (2001). Cymbeline. *The Complete Works*. Cambridge: Midpoint Press.

Umikashvili, Petre (1964). *Folk narratives* [Khalkhuri sitkviereba]. Tbilisi: Literatura da khelovneba (in Georgian).

Uther, Hans–Jörg (1981). Crescentia. *Enzyklopädie des Märchens*, Band 3. Berlin/ NewYork: Walter de Gruyter, 167–171.

Uther, Hans–Jörg (2004). *The Types of International Folktales*. *A Classification and Bibliography*. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson, Part 1. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Гулакян, С. А. (1991). О сюжетном составе репертуара армянских волшебных и новеллистических сказок. *Советская этнография*, 6, 126–131.

Курдованидзе, Т. Д. (1976). Сюжеты и мотивы грузинских волшебных и новеллистических сказок (систематический указатель по системе Аарне–Томпсона). *Литературные взаимосвязи*, 6. Москва.

Ելենե Գոգիաշվիլի

ՀԱՎԱՏԱՐԻՄ ՔՐՈՋ ՄՈՏԻՎԸ. ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ՎՐԱՑԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԸ

Ամփոփում

Տարբերակայնությունը կարևոր երևույթ է հեքիաթներում, և հաճախ երբ մոտիվը առանձնակի սիրված է, ապա տարբեր պատմողներ կարող են յուրովի մշակել այն: Հոդվածում վերլուծվում է ATU882 և ATU883A տեսակի հեքիաթների հարավկովկասյան առանձնահատկությունները: Ուսումնասիրության նյութը հայկական և վրացական իրապատում հեքիաթներն են, դրանցում տեղ գտած նմանությունները և տարբերությունները: Հեքիաթների սյուժեները պետք է ուսումնասիրվեն ոչ միայն ըստ տիպերի, այլ նաև ըստ մշակութային միջավայրի և հարևան երկրների բանահյուսական ավանդույթների, որպեսզի մեկ հեքիաթախմբի մեկնությունը փոխկապակցված լինի նույն տարածաշրջանի բոլոր հեքիաթախմբերի ուսումնասիրության հետ:

Բանալի բառեր. վրացական ժողովրդական հեքիաթ, հայկական ժողովրդական հեքիաթ, սյուժե, միջազգային հեքիաթների տիպեր, տարբերակայնություն:

Elene Gogiashvili

THE MOTIF OF THE FAITHFUL SISTER: GEORGIAN AND ARMENIAN VARIATIONS OF INTERNATIONAL FOLKTALE TYPES

Summary

Variation is an important phenomenon in folk tales. The paper interprets the South–Caucasian characteristics of the international folktale type *ATU881 Oft–proved Fidelity* and *ATU883A The Innocent Slandered Maiden*, their variants in Georgian and Armenian folktale traditions, how the plots of either Oriental or Occidental origin can be influenced by social and cultural factors. Some examples are presented to demonstrate the leading role of a sister in magic and realistic tales, focusing on the similarities between Armenian and Georgian folktales in the context of European and Oriental folklore. The folktales must necessarily be studied not according to their types only, but their cultural milieu and traditions of neighboring countries.

Key words: Georgian folktale, Armenian folktale, plot, types of international tales, variations. oral narrative tradition.

Елене Гогиашвили

МОТИВ ВЕРНОЙ СЕСТРЫ: ГРУЗИНСКИЕ И АРМЯНСКИЕ ВАРИАЦИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ СКАЗОЧНЫХ ТИПОВ

Резюме

Статья анализирует кавказские особенности интернациональных сказочных типов *ATU881 Oft–proved Fidelity и ATU883A The Innocent Slandered Maiden*, их адаптации в грузинских и армянских сказках, влияние социальной и культурной среды на сюжеты восточного и европейского происхождения. На примерах волшебных и бытовых сказок показана ведущая роль сестры–персонажа, сходства армянской и грузинской сказки в контексте европейского и восточного фольклора. Сюжеты народных сказок должны изучаться не только по их типам, но и по их культурной среде и фольклорным традициям соседних стран, и изучение индивидуального типа связано с изучением всех типов в целом регионе.

Ключевые слова: грузинские народные сказки, армянские народные сказки, сюжет, типы международных сказок, вариации.

Kathleen Boyle
Writer and Teacher of English and Global Perspectives at SIS Binh Duong, Vietnam

TRANSCENDING BORDERS WITH FAIRY TALES

It was my privilege to spend last year working as a teacher at CIS Armenia School. During the course of the year I became aware of the profound influence the works of Hovhannes Touanian have on the people of his homeland and of the beautifully crafted folk tales, which became his legacy. It was also fascinating to visit Lori and his former home in Dsegh, which epitomised the kind of natural Armenian backdrop to his stories.

The school students I worked with held him and the stories in the highest regard and understandably so, for he provided treasures for them to read and upon which to reflect.

My teaching career has spanned four decades and as many continents, having taught for thirty years in England, two years in Colombia, three years in Bahrain, two years in Cairo one in Armenia and two in Vietnam.

Glancing back over those years, Fairy tales have provided many enjoyable teaching and learning opportunities with my various students.

It is fair to say that when a child, or adult, for that matter, hears the words, 'Once Upon a Time', a cosy air of pleasant anticipation descends and, as if we are gathered for a special family meal, everyone settles down to enjoy the proceedings, putting aside any tensions. We all feel comfortable while we ponder the parade of familiar characters, settings and plot.

In order to enhance the learning experience of my students over the years, I have written scripts for such favourites as *Stone Soup*, *The Emperor's Nightingale* and *The Nutcracker*.

Irrespective of where in the world I am, I have found fairytales offer an abundance of universally creative and cognitive inspiration, regardless of age or nationality.

In a recent study, conducted by my Year 9 students in Vietnam, involving teachers and students representing fifteen nationalities, it was found that one of the most popular European fairytales is *Cinderella* and among the Vietnamese teachers and students, the story of Tam and Cam was highly rated, together with the Chinese tale *Yen Shen*. With further research, the students found that all three stories are Cinderella theme based; each involves the lost shoe and each has a version of a fairy godmother and a virtuous character, badly treated by her stepmother. Furthermore, they were fascinated to learn that the Chinese story of Yen Shen pre–dates the European Cinderella by at least a thousand years.

Their research revealed that there are many Cinderella stories worldwide, the earliest can be traced to Ancient Egypt and the story of Rhodopis. Some students listed the names and origins of the related Cinderella stories and studied maps to place them geographically. They discussed possible reasons for the stories' similarities as well as their differences.

This opened up discussion about how fairytales travel, the movement of people around the globe and ultimately led them to consider if there are boundaries which fairy tales cannot penetrate. After some further reflection, the students decided that no such boundaries exist. The stories appeal to old and young, rich and poor and all levels of intellect. My experience as a teacher upholds their conclusion, having taught princesses and students from more humble origins as well as students with learning challenges and secondary students preparing for University entrance exams. In my experience the appeal of fairytales is without boundaries.







© The Students of SIS Binh Duong International School, Vietnam.

A few weeks ago at my school book club in Vietnam, I took along some books of fairy tales for the children, whose ages range from five to eight years. One of the books was a collection of Hans Andersen tales.

I read the titles one at a time and the students were able to retell each story, accurately within seconds, and I know the same would have been the case in South America, Egypt, Cairo, Armenia and the England.

The wealth of teaching and learning opportunities this early knowledge provides is invaluable. Within minutes of the mention of a story, a discussion may follow that will relate, in some way to the lives of many children.

Should Red Riding Hood have walked through the forest and disobeyed her mother?

Should Goldilocks have entered the house of the Three Bears?

Why did the stranger in the village make stone soup? Is it a good idea to share what we have?

What could have changed the consequences of the spilled drop of honey?

For children experiencing challenging times, fairytales may act as a healing balm which will help them to make sense of their world.

Wolfgang Mieder, Professor of German and Folklore, said: ‘In fairytales, age old problems–normal, day to day problems people have are allegorised in a poetic, symbolic language. We can identify with one another across boundaries.’

Teaching children the Virtues is fundamental to the process of education and many situations can arise during the school day for which a fairy tale may provide assistance in getting the message across. *The Boy Who Cried Wolf* has a regular place as a very helpful means of teaching the consequences of habitual lying. *Little Red Riding Hood* is a valuable aid to teaching the dangers of talking to strangers and disobeying good advice. *The Wolf in Sheep's Clothing*, all of Aesop's *Fables*, the Anansi stories of West Africa, the stories of Hovhannes Toumanian of Armenia and a host of others from around the globe, are available to help teachers instill Values such as justice, honesty, modesty, helpfulness and patience; a collective, international wisdom that ignores borders and boundaries for the good of the child and ultimately, humanity.

Albert Einstein said, “If you want your children to be intelligent, read them fairy tales, if you want them to be more intelligent, read them more fairy tales.”

We could perhaps further the statement and add that if you want your children to be kind, generous and good people, who can recognize danger and falsehood, read them fairy tales.

Քեթլին Բոյլ

ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԻ ՀԱՏՈՒՄԸ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՄԻՋՈՑՈՎ

Ամփոփում

Ես կցանկանայի քննարկել հեքիաթի բուն էությունը և այն բաղադրիչները, որոնք հեքիաթը դարձնում են բոլորի կողմից սիրված: Հեքիաթը երեխայի համար վախերին դիմակայելու, տարբեր իրավիճակներում հանգուցալուծում և երջանիկ ավարտ գտնելու հնարավորություն է ստեղծում թեկուզ և մի փոքր մոգության օգնությամբ, որը մենք ինքներս ենք ակնկալում պատմություն պատմելու այս հրաշալի ձևից: Երեխաները սովորաբար հիանում են հեքիաթներով, և որպես միջազգային ուսուցիչ, ես գնահատում եմ դրանց արժեքը, ինչպես նաև Թումանյանի նման հեղինակների և թարգմանիչների հսկայական մշակութային ավանդը, որոնք այդ պատմությունները հասանելի են դարձնում աշխարհի ժողովուրդներին:

Բանալի բառեր. Հեքիաթներ, հեքիաթների սցենարներ, հեքիաթասացության տեսակ, մշակութային ներդրում, ուսուցչի միջազգային գործունեություն:

Kathleen Boyle

TRANSCENDING BORDERS WITH FAIRY TALES

Summary

I would like to discuss the essence of fairy tales and the ingredients that make them universally cherished, as well as their formative relevance to children growing up with a shared knowledge of the genre. Fairy tales were originally passed through the generations orally and often revealed the darker nature of the human psyche, such as greed, envy or cruelty: they provide a means for children to confront their fears, seek a resolution and a happy ending, albeit with a little magic in accordance with our expectations of this delightful form of story–telling. Universally, children are fascinated by fairy stories and as an international teacher, I have come to appreciate their value as well as the great cultural contribution made by translators such as Toumanian in facilitating access to the stories for communities worldwide.

Key words: fairy tales, translation, fairy–tale scripts, form of storytelling, cultural contribution, international teacher.

Кэтлин Бойл

ПРЕОДОЛЕНИЕ ГРАНИЦ ВМЕСТЕ СО СКАЗКАМИ

Резюме

Я хотела бы обсудить суть сказок и те необходимые составляющие, которые делают их универсально почитаемыми, а также их формат и релевантность для детей, растущих с общим знанием жанра. Сказки изначально передавались из поколения в поколение в устной форме и часто раскрывали темную природу человеческой психики, такую как жадность, зависть или жестокость: они дают детям возможность противостоять своим страхам, искать решение и находить счастливый конец, все это приправленное небольшим количеством волшебства, в соответствии с нашими ожиданиями от этой восхитительной формы повествования. Повсеместно дети очарованы сказочными историями, и как международный учитель я понимаю их ценность, а также восхищаюсь тем огромным культурным вкладом, который внесли переводчики, такие как Туманян, делая эти истории доступными по всему миру.

Ключевые слова: сказки, перевод, сценарии для сказок, форма сказительства, культурный вклад, международная деятельность педагога.

Արծվի Բախչինյան
ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտ

ԿԻԿՈՍԻ ՀԵՏԱԳԱ ԿՅԱՆՔԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ժամանակակից հայ արձակագիր Սիրանույշ Գալստյանը մի առիթով նկատել է. «Գրողն իր հերոսների մասին գիտի մի բան, որ իրենք՝ հերոսները չգիտեն: Հերոսները միմյանց մասին գիտեն մի բան, որ գրողը չգիտի» (Գալստյան, 2002, շապիկի չորրորդ էջ):

Շարունակելով այս միտքը՝ ավելացնենք, որ նաև գրական հերոսների մասին կան բաներ, որ ինքը՝ գրողը, նույնպես չգիտի: Դա մասնավորապես վերաբերվում է նրանց հետագա «կյանքին»:

Հազիվ թե Հովհաննես Թումանյանը ենթադրեր, թե իր հեքիաթաշխարհի հանրածանոթ հերոսը՝ Կիկոսը, ժողովրդական լեզվաշխարհը մտնելուց բացի պիտի շարունակեր իր այլևայլ դրսևորումներն ունենալ այլ գրողների երկերում, անգամ եթե նա հասցրել էր «մահանալ»: Սույն հաղորդումն, այսպիսով, նվիրված է Կիկոսի կերպարի հետագա դրսևորումներին, հայ «կիկոսապատումին» գրականության մեջ և արվեստում:

Թումանյանի «Կիկոսի մահը», ունենալով հանդերձ իր զուգահեռները համաշխարհային հեքիաթագրության մեջ (մասնավորապես՝ Գրիմ եղբայրների «Խելոք Էլզան» հեքիաթը), մնում է որպես հայ ժողովրդի հոգեկերտվածքին չափազանց բնորոշ մի ստեղծագործություն, հայ գրականության թերևս առավել մեծ ինքնահեգնանքով գրված երկը: Հոգեբուժության մեջ մարդու կպչուն տագնապային վիճակը՝ կապված սեփական ապագան մռայլ գույներով տեսնելու հետ, Գրիմ եղբայրների հերոսուհու անունով անվանվել է «խելոք Էլզայի համախտանիշ»: Նույն հաջողությամբ այն հայերեն կարող է անվանվել «Կիկոսի համախտանիշ». մեր ժողովուրդն իր բանավոր խոսքում հաճախ է հիշում «Վա՜յ, Կիկոս ջան» բացականչությունը ու Կիկոսի պատմությունը՝ առօրյայում հաճախ ականատես լինելով «կիկոսյան» իրավիճակների[1]… Օրինակ. «–Իսկ վախենալու չի՞. հանկարծ ձեր կապը խզվի, ու ինքն ուզենա՝ մեր ծրագիրը խափանի: –«Կիկոսի մահը» մի՛ սարքի» (Մարտիրոսյան, 2019, 196):

---

1 Սույն հոդվածի վրա աշխատելու օրերին ծնունդով սիրիահայ մի ընկերոջ հետ զրուցելիս իմիջիայլոց հարցի նրա չամուսնանալու պատճառը: Նա ամենայն լրջությամբ պատասխանեց, որ մտավախություն ունի, թե կունենա զավակ, որը կարող է մահանալ… Այս օրինակը կրկին ապացուցում է, որ կիկոսյան հոգեվիճակը բնորոշ չէ միայն իրենց միամտությամբ հայտնի լոռեցիներին և կամ՝ միայն կանանց, ինչպես հաճախ պնդում են, այլ մարդ արարածին առհասարակ…

Չճշտված տեղեկությունների համաձայն՝ աբսուրդի գրականության հիմնադիրներից մեկը՝ հայազգի ֆրանսիական թատերագիր Արթյուր Ադամովը, կարդալով կամ լսելով «Կիկոսի մահը», ասել է, որ այն միանգամայն տեղավորվում է աբսուրդի գրականության ժանրի մեջ[1]: Ինչպես նկատել է Աղասի Այվազյանը՝ «Տիեզերական կապի մասին է Կիկոսի մոր ողբը: Ավելի մեծ ողբ դժվար է պատկերացնել: Եղածը հավասար է չեղածին: Ահա բանաձևը, լավագույն բանաձևը աբսուրդի» (Այվազյան 1995, 24): Իսկ ըստ Լևոն Խեչոյանի՝

«Կիկոսի մահը», կարող եմ ասել՝ հրաշալի արձակ է, որ կարող է մրցել եվրոպական լավագույն գրականության հետ: Ասենք՝ Բեքեթի աբսուրդ գրականությունը՝ «Գոդոյին սպասելիս»: Թումանյանը, եթե չեմ սխալվում, «Կիկոսի մահն» ավելի վաղ է գրել, քան թե Բեքեթը՝ իր «Գոդոյին սպասելիս» գործը, բայց ոչ մի բանով նրան չի զիջում: Ես համեմատությունը կատարում եմ համաշխարհային լավագույն աբսուրդ գրականության հետ: Թումանյանի «Կիկոսի մահը» աբսուրդ գրականության մի հրաշալի նմուշ է»

(Մեջբերումն՝ ըստ Աքելյան, 2015):

Իսկ հեքիաթի գրության 100–ամյակի առթիվ Նորայր Ադալյանը գրել է «Կիկոսի աբսուրդ մահը» վերնագրված մի հոդված (Ադալյան, 2013), որտեղ կատարելով «Խելոք Էլզայի» հետ մանրամասն համեմատական քննություն, մասնավորապես նկատել է, որ

«Կիկոսի մահը» նախորդեց աբսուրդի «սահմանադրությանը»: Սա շատ հետաքրքրական իրողություն է ոչ միայն հայ գրականության տիրույթում: Հովհաննես Թումանյանը հարազատ ժողովրդի արյան ու մտքի կանչով զգաց այն, ինչ ուրիշներ հետագայում պետք է տեսնեին: Գրիմ Եղբայրների «Խելացի Էլզան» բարի, լուսավոր, ժամանցային հեքիաթ է, իսկ «Կիկոսը» հաղթահարում է ժանրի սահմանները, ուզում եք պատմվածք ասեք, արձակ պոեմ, կուզեք՝ վեպ: Ես այն կտեղավորեի կյանքի առեղծվածին վերաբերող դրամայի մեջ

(Ադալյան, 2013):

Իսկապես, «Կիկոսն» իր սուր աբսուրդային իրավիճակներով չի զիջում մասնավորապես աբսուրդ թատերագրության լավագույն գործերին, ուստիև չնայած իր փոքրածավալ լինելուն՝ այն ունեցել է նաև բեմական մեկնաբանություններ: Ժամանակագրական կարգով, մեր ունեցած տեղեկությունների համաձայն, այն առաջին անգամ բեմ է բարձրացել 1969–ին, անգլերեն, Լոնդոնի «Արթս քլաբ» ավանգարդիստական թատրոնում՝ լոնդոնաբնակ բեմադրիչ Հովհաննես Փիլիկյանի բեմադրությամբ, իր կնոջ՝ ամերիկուհի գրող Գեյլ Ռայդմախերի բեմականացմամբ՝ «Կի–Կո–Սու» վերնագրով (Бахчинян, 1995): Չինարենին որոշ չափով տիրապետող

---

[1] Տեղեկությունը հայտնել է երջանկահիշատակ գրաքննադատ Ալբերտ Կոստանյանը մի մասնավոր զրույցի ընթացքում:

Փիլիկյանը, խաղարկելով Կիկոս անունը՝ երեք քույրերին անվանել է չինական ոճով՝ Կի, Կո և Սու:

«Կիկոսի մահը» հայ կինոյիականավոր բեմադրիչ Հենրիկ Մալյանի՝ Թումանյանի «Հեքիաթներ» դասական դարձած ներկայացման եզրափակիչ դրվագն է, որտեղ Կիկոսի՝ ծառից ցած ընկնելու և քույրերի ողբի տեսարանները բեմադրված են գրոտեսկի մեծ չափաբաժնով: Աբսուրդ հեքիաթի գրոտեսկային մեկնաբանությունը բեմում տարիներ անց շարունակել է Հենրիկ Մալյանի դուստրը՝ բեմադրիչ Նարինե Մալյանն իր «Զտեսնված ներկայացում» բեմադրության մեջ, որտեղ Թումանյանի հեքիաթը հնչում է… ճապոներեն: Հեքիաթի միջավայրը հայ իրականությունից թեև տեղափոխված է Ճապոնիա (հայրը սամուրայի հանդերձով է, կինն ու աղջիկները՝ կիմոնոներով, իսկ ծառը, որից վայր է ընկնում Կիկոսը, սակուրա է), սակայն հերոսների երգը հայերեն է, իսկ խոսքը՝ ոչ թե կեղծ ճապոներեն, այլ ճապոնագետի թարգմանած իրական ճապոներեն: Այս հնարքով է՛լ ավելի է ընդգծվել ստեղծագործության ողջ աբսուրդն ու կոմիզմը: Ըստ թատերագետ Անուշ Ասլիբեկյանի՝

> *Ճապոնական ոճավորմամբ «Կիկոսի մահը» հատվածը սարկազմի հաղթանակն է, դերասանների՝ ճապոնական անշարժությամբ «դիմակ» դեմքերը, ճապոներենի ոճական նրբությունների զարմանալի համոզիչ տիրապետումը մի կողմից տարակուսանքի, մյուս կողմից ծիծաղի բուռն պոռթկումներ են առաջացնում հանդիսատեսի մոտ: Ծագող արևի երկրի այլաբանական մտածողությունը՝ աբսուրդի հասցված հայկական մենթալիտետով պատմության ենթատեքստում այնքան հնարամիտ է զոդված, որ բառերով փոխանցելը բարդ է»*
>
> (Ասլիբեկյան, 2017):

Կիկոսի կերպարը մեկնաբանվել է նաև անիմացիայում (Ռոբերտ Սահակյանցի համանուն մուլտֆիլմը, «Հայֆիլմ», 1979), որն իրականում ոչ թե հեքիաթի էկրանացումն է, այլ նրա մոտիվներով ստեղծված հեղինակային մուլտֆիլմ, ինչպես նաև երկու անգամ՝ խաղարկային կինոյում: Առաջին անգամ «Կիկոսի մահը» որպես սիրողական կինոնկար ստեղծվել է Եղեգնաձորի մշակույթի տան կինո–ֆոտո ստուդիայում 1984–ին (բեմադրիչ՝ Ն. Հովհաննիսյան): Մոտ 11 րոպեանոց այս սև–սպիտակ ֆիլմը ստեղծված է համր կինոյի գեղագիտությամբ, չկան երկխոսություններ, չնայած որոշակի ռեժիսորական աշխատանքին՝ աչքի է զարնում նկարահանման և դերասանական խաղի ավելի քան սիրողական լինելը: Հանդիսատեսին եթե անծանոթ է հեքիաթը՝ ապա նա ոչինչ չի կարող հասկանալ կինոնկարից: Այս վերջին նկատառումը վերաբերվում է նաև «Կիկոսի մահի» երկրորդ էկրանավորմանը՝ Ավիվա Բարխուդարյանի «Վայ, Կիկոս, վայ» ութ րոպեանոց ֆիլմին (Գերմանիա–Հայաստան, 2009):

Մենք առավել կկենտրոնանանք գրականության մեջ Թումանյանի հերոսի հետագա կյանքին:

Հազվագյուտ հանդիպող փաստ է, որ մի հեքիաթ հետագայում որպես երկրորդ սյուժետային գիծ մուտք գործի մեկ այլ հեքիաթի մեջ: Այդպես Կիկոսի հեքիաթը մուտք է գործել Սուրեն Քոչարյանի մշակած ու հրատարակած «Ամաչկոտ հարսի

հեքիաթը» խորագրված հեքիաթի մեջ, որի հերոսը՝ ամաչկոտ հարսի ամուսինը, փախչելով իր ընտանիքի խենթերից, գնում է տեսնելու, թե աշխարհում «*ուրիշ շաշեր էլ կա՞ն, թե հե՞ն մենակ սրանք են*» (Քոչարյան, 1979:138): Հյուրընկալվում է մի գյուղի տանը, հաջորդ օրը տանտիրուհին աղջկան ուղարկում է ջրի:

Սա որ գալիս ա մենձ ախպրի կուշտը, ինքն իրեն միտք ա անում թե՝
–Հիմի ես, որ մարդի գնամ, ունենամ մի տղա, անումը դնեմ Կիկոս, գդակը պոպոզ, գա վեր էլնի էս ծառին, վեր ընկնի քարին: Նստում ա էստեղ ու լաց լինում. «Վայ Կիկոս ջան, վա՛յ…»: Դե, ի՞նչ մեր լինեք, որ լաց չլինեք: Մոր սիրտ ա՝ քար հո չի՞:
…Իհարկե, դուք խսկույն հասկացաք, որ սա այն ժողովրդական հեքիաթի սկիզբն է, որ մեր անմահ Հովհաննես Թումանյանը մշակել ու դարձրել է «Կիկոսի մահը»: Իհարկե կարդացել եք: Կարող է պատահի, որ ինձանից էլ լսած լինեք… էնա գիտեք ինչով ա վերջանում:
Հիմի եստ դառնանք, գանք ո՞ւմ, գանք Կիկոսանց: Էստեղ Կիկոսի քելեխն են ուտում: Ամաչկոտ հարսի մարդն էլ նրանց հետ նստած ա: Կիկոսի պապը կոչ է անում «անուշ արեք Կիկոսի օղորմաթասը, որ նրա անարատ, անմեղ հոգին երկնքումը աստծու գրքին նստած հրեշտակների հետ ծափ տա, պար գա, ծիծաղի

(Քոչարյան, 1979:139):

Որից հետո թամադան խմում է Կիկոսի պապի կենացը: Հեքիաթի հերոսն, այս ամենին ի տես, հասկանում է, որ գժեր ամեն տեղ էլ կան ու որոշում է տուն վերադառնալ:

Մենք հակված ենք ենթադրել, որ սա Սուրեն Քոչարյանի իսկ հեղինակած հեքիաթն է, այլ ոչ թե ժողովրդական հեքիաթի գրառում՝ իր մշակմամբ:

Կիկոսի՝ որպես մեռնող չծնված մարդու կերպար կամ հավաքական, հասարակ անուն առկա է ժամանակակից մի քանի հայ գրողների երկերում:

Վիոլետ Գրիգորյանի «Կիկոսը» բանաստեղծությունը (Գրիգորյան, 1991, 43–45) կարելի է համարել Թումանյանի հեքիաթի մերօրյա պարոդիա, որն ի ցույց է դնում քաղաքաբնակի միապաղաղ կյանքի գորշ առօրեականության և հեքիաթի համատեղման անհնարինությունը: Բանաստեղծության, պայմանականորեն ասած, քնարական հերոսուհին ավտոբուսի ուղևորուհի է, որին օրորող փոխադրամիջոցը և անծանոթ հաճելի ուղևորի ներկայությունը ստիպում է օրորվել երազանքներով («…*ես էլ կերազեմ, որ սիրում ես ինձ, այս ավտոբուսն էլ կառք է քառաձի*»: *Ու փախցնում ես դու ինձ այս կառքով, որ տանես շքեղ դղյակդ հեռու*») ու հասնել մինչև կիկոսյան իրավիճակի («*Ու քեզ համար ես աղջիկ կծնեմ, լավ, մի դիվոտիր, թող լինի տղա, անունը պարզ է, Կիկոս կդնենք, պարզ է, վայր կընկնի նա ինչ–որ ծառից*»): Բանաստեղծությունն ավարտվում է «պոտենցիալ որդեկորույս» ուղևորուհու հեկեկոցով և չկայացած ասպետի՝ հաջորդ կանգառում իջնելով, որը չի կարող աչքերը չչռել լացող ուղևորի վրա, ոչ իսկ նրան թաշկինակ է առաջարկում: Ո՞րն է պատճառը, որ «հաճելի» ճամփորդների հետ մտովի քավորով ու տերտերով ամուսնացող աղջիկը, փոխանակ հանգելու հեքիաթի ավանդական երջանիկ ավարտի, իր երազանքները շեղում է դեպի Կիկոսն ու նրա հայտնի փորձանքը: Սկզբում մենք արդեն գիտեինք, որ հերոսուհին հոգնած է, տխուր, «ծույլ ու հուսահատ», ուստի և նա երկար չէր կարող

օրորվել հեքիաթով, որն անխուսափելիորեն բախվելու էր խորհրդահայ տրանսպորտային իրականության պրոզայիկությանը: Բացի այդ, լաց լինելիս ուղևորուհին արդեն սկսել էր կասկածել, որ իր «պոտենցիալ» ասպետը երբեք հեքիաթ չի կարդում, ինչը հաստատվում է բանաստեղծության վերջում («*Այս ի՞նչ ես անում, գրողը տանի, իջնո՞ւմ ես արդեն հաջորդ կանգառում, բա մեր դղյակը, քավորը, կառքը… Չէ, դու խսկապես հեքիաթ չես կարդում*»): Այսպիսով, Վիոլետ Գրիգորյանը Կիկոսի սյուժեի գործածությամբ ինքնահեգնանքով բացահայտում է ռոմանտիկ երիտասարդ աղջկա և կոշտ իրականության բախման դրաման:

Միանգամայն այլ է արձակագիր Արմեն Օհանյանի մոտեցումը Կիկոսի կերպարին «Կիկոսի վերադարձը» պատմվածքում, որն ընդգրկվել է համանուն գրքում (Օհանյան, 2013, 42–53): Այստեղ Կիկոսն առաջին դեմքով պատմում է իր մասին՝ հիշատակելով իր ստեղծողներին՝ «*տեր Աստված Հովհաննես Թումանյանին*» և Արմենին: Թե ինչու է նա անդրադարձել հատկապես ա՛յդ հերոսին իր «Կիկոսի վերադարձը» պատմվածքում, հերոսը պարզաբանել է.

> *Հեղինակս ուզում է հաղթահարել իմ մահվան պատմությունը, քանի որ համոզված է՝ իր ժողովրդի հետագա հաջողությունը Թումանյանի հեքիաթները վերապրելուց է կախված: Նրա հասկանալով՝ հայկական ժամանակը քարացել է երեք հզոր հեքիաթի մեջ. «Չախորդ Փանոսը» հայի անցյալն է, հայի բախտը, որ չի բերել, «Քաջ Նազարը»՝ ներկան, հայոց երազն ու երազանքը, իսկ «Կիկոսի մահը»՝վախն ապագայի նկատմամբ: Ու որոշեց սկսել վերջից:*

Եվ հեղինակը սրամիտ կերպով շարունակում է ասես շարունակություն չենթադրող հայտնի հեքիաթը: Այստեղ դարձյալ գործող անձինք են ոչ միայն Կիկոսի մայրը, մորաքույրերը, տատն ու պապը, այլև կերպարներ են դառնում ծառը, որից ընկել էր չծնված Կիկոսը և գդակը, որը, սակայն, պոպոզ չունի: Հեղինակը ստեղծում է նաև այլ դրվագային հերոսներ՝ ի դեմս Կիկոսի վաղամեռիկ հոր և գյուղի բնակիչների, որոնց մշտական ծաղրուծանակի առարկա է դառնում Կիկոսը: Մասնավորապես ծառին, որ հանդես է բերված հաստաբուն անունով, պատմվածքում տրված է ակտիվ գործառույթ, նա այն դամոկլյան սուրն է, որ պիտի անընդհատ սպառնա իրական Կիկոսի գոյությանը: Արմեն Օհանյանի մոտ Թումանյանի հեքիաթի աբսուրդայնությունը վերածվում է ցնորական իրականության, որն արտահայտվում է նախ տղայի՝ ծառից ընկնելու հետ կապված երեք երազներում, այնուհետև պատմվածքի հանգուցալուծման մեջ, երբ

> *Գալիս են, չորս կողմից գալիս են ու գալիս՝ մեծ ու փոքր, ահել ու ջահել ու բոլորն աչքիս Կիկոս են երևում թե բոլորն իրոք Կիկոս են, չեմ հասկանում: Լիքն են: Բոլորը՝ գդակավոր բոլորը՝ պոպոզավոր, մրջյունների նման վրա են տվել հաստաբնին ու բարձրանում են: Շատ–շատ են, Կիկոսների մի ամբողջ անկանոն բանակ:… Հազար Կիկոս ելել են հաստաբնի շալակն ու գդակները վերևից շպրտում են ներքև:*

Այս ֆանտասմագորիան, որ զոմբիների մասին կինոնկարի տեսարան է հիշեցնում, կարելի է ընկալել որպես ազգային հավաքական պարանոյայի գեղարվեստական

անդրադարձ կամ թերևս այդ պարանոյայից ազատագրվելու մի փորձ, մանավանդ որ այդ Կիկոսներից «*մի քանիսն ընկնում են ցած՝ հասած պտղի նման*, *վեր են կենում*, *իրենց թափ են տալիս ու նորից՝ ծառն ի վեր*»: Ինչպես տեսանք, պատմվածքի սկզբում Արմեն Օհանյանը «Կիկոսի մահը» բնորոշել էր որպես հայ ժողովրդի «վախն ապագայի նկատմամբ», ուստիև նա փորձում է իր «Կիկոսի վերադարձի» ավարտին հաղթահարել այդ վախը, քանի որ հաստաբնի շալակն ելած հազարավոր կիկոսները, ինչպես տեսանք, եթե անգամ ցած են ընկնում, ապա չեն մեռնում, և Կիկոսի հարազատներն էլ այլևս չեն անհանգստանում,

…մորս դեմքի գույնը հետ է եկել, *մորքուրներիս զետերն ուրախությունից վարարել են*, *տատիս աղոթքը կիսատ է մնացել*: *…հաստաբունս գրկել եմ ու չեմ հասկանում՝ հեքիաթ էր*, *կյանք է*, *երազ էր*, *թե գրականություն… Մտածում եմ՝ տեր իմ Աստված Հովհաննես Թումանյան*, *ես իմ ծառի ծերին եմ*, *իրես ուրախությունից կմեռնեմ*, *ու կլինի Կիկոսի երկրորդ մահը*: *Բա դա՞ ով կգրի*:

Այսպես անորոշ է ավարտում իր պատմվածքն Արմեն Օհանյանը, թեև կարելի է այն մեկնաբանել հետևյալ կերպ. եթե մեռնել, ապա ուրախությունից:

Ժամանակակից երիտասարդ արձակագիր Լևոն Ջահնուրի «Անունս Յոհան Ֆիշեր է» պատմվածքում (Ջահնուր 2018, 5–11) Կիկոսը նույնպես եզակի չէ, սակայն Կիկոսները ոչ թե ֆանտաստագործիկ իրականության կերպարներ են, այլ հոգեվիճակներ և ազգային հիշողության կրիչներ: Նույնպես ցնորական տրամադրություններով լեցուն այս պատմվածքի հերոսը փախչում է իր երկրից, իր ինքնությունից, մերժում հայրենասիրությունը, ժխտում իր «*անցած–գնացած*, *մեռած ու զզված կյանքը*»՝ պատռելով լուսանկարների ալբոմը՝ «*3 օրականից մինչև անցած տարվա մի քսուտ ձորի բնապատկերում*» և բռնում աստիճանական օտարացման ուղին («*Թաթից վերև՝ մինչև ծունկը*, *ձախ ոտքս օտարացավ ինձ*, *այսինքն՝ մարմնիս այդ կտորն այլևս գերմանացի է*»): Սակայն Յոհան Ֆիշեր դարձող հերոսի մեջ առկա են ազգայինի, տվյալ դեպքում՝ հայկականի մարմնացումներ, որոնք ստանում են «կիկոսներ» հոգնակի անունը: Հեղինակի պարզաբանմամբ,

…վերջը ո՞ւր ես գնում, *այս հարցը տարօրինակ բաներ է արթնացնում*, *հիմնականում՝ կիկոս–արարածների… Կիկոսը մի երևույթ է*, *որոնք ծնվում ու հեռանում են*, *բայց քեզ թվում է՝ նրանք չեն էլ ծնվել*, *Կիկոսները ներսիս մարդիկ են*, *որ ամեն րոպե խոսում են հետս*), *մեկը խենթացած դիմացս հռհռում է՝ Փարիզի հոգեբուժարանում*, *և բժիշկն ասում է. հեռացե՛ք՝ իր համերկրացիներին տեսնելուց վատ է զգում*, *մյուսը Գերմանիայում ինձ թողնում ու գենքով վազում է սատկացնելու*, *Ռուսաստանի Կիկոսներս… Կիկոսներիցս մեկը շաբաթը չորս անգամ զանգում է*. «*Թող ու արի ախպեր*, *ինչ կա էդտեղ՝ սոված կսատկես… Արդեն ճանապարհին եմ*, *ուղղակի ինձ հարկավոր է մինչև վերջին Կիկոսներին ցրել հոգուցս*, *որ մնա միայն Յոհանը*:

Լևոն Ջահնուրի մոտ իր իսկ բնորոշած «կիկոսախումբը» նույնպես համազգային երևույթ է, որ առկա է բոլոր ժամանակների հայերի մեջ.

Մասիսն ու Սիսը թողնելով հայրենադարձներին, որ սարերի դիմացից տուն առնեն քոչող ընտանիքից՝ գնում եմ, այսինքն՝ ինձնից հեռանում են Խորենացի–Կիկոսը, Անդրանիկ–Կիկոսը, Մանկության–Կիկոսները, Կիկոս–կարիերիստը, ու եթե բախտն Աստծո մեկ այլ անունն է, ուրեմն նա նույնպես թողնում է ինձ: Կիկոսախումբ…

Օտարանալու գործընթացը ենթադրում է վանել ներքին կիկոսներին.

Արդեն խառնում եմ ու եղած–չեղած Կիկոսներից՝ երազ տեսնողին արագ վռնդում է Ցոհանը… Կիկոսներս հեռանում են՝ անհասցե, հեռու, անտեր ու ամբողջ ազգի ողբն ականջներում… Հեռևաբար բոլորի պես՝ այսինքն ես էլ Հիսուսի ու թառահարի Կիկոսն եմ, որ ես էլ իմ հերթին էստեղ–էնտեղ իմ Կիկոսներին եմ փնտրում:

Սակայն պատմվածքի վերջին նախադասությունը կարծես համոզում է, որ սեփական ինքնությունից փախուստն ի սկզբանե դատապարտված է ձախողման, քանի որ ուրանալով քո անձը՝ անհնար է ուրանալ առնվազն ծնողիդ, ուստիև եթե անգամ իրեն՝ «օտարականին» հարցնեն, թե ինչ է իր անունը և ինչ է փնտրում, «*Ցոհան Ֆիշեր է իմ անունը*» պատասխանին կհաջորդի՝ «*Հորս եմ փնտրում, անուն՝ Կիկոս*»:

Կարելի է, անշուշտ, վիճարկել, թե որքանով է տեղին Թումանյանի հերոսի «գործածությունը» տվյալ համատեքստում: Ճշմարիտ է, որ Լևոն Ծահնուրի հիշատակած «ներքին մարդիկ» Կիկոսին նման են զուտ չծնված լինելով, սակայն, ի տարբերություն Կիկոսի, նրանք նաև չեն մեռնում, այլ գիտակցաբար մի կողմ են «քշվում», ինչը և նրանց «կիկոսությունը» դարձնում է վիճելի:

Մարդու մեջ առկա «կիկոսության» մի պահ է հիշվում նաև Լևոն Ջավախյանի «Կիկոսի ճառը» գրության մեջ, որտեղ մասնավորապես ասվում է.

Սատանեն ասում ա, Լևոն, վեր կաց ու էդ մրցանակից հրաժարվի: Էս թամամ թե՝ եղավ Կիկոսի պատմությունը: Մրցանակային հանձնաժողովը դեռ որոշումը չընդունած, քիչ ա մտածում եմ մրցանակն իմն է, հլա դեռ մտածում եմ նաև դրանից հրաժարվելու մասին…… Բայց Հանրապետության նախագահի մրցանակին հո՞ դատարկ ձեռքով չպիտի մտնեմ… Կիկոս եմ, Կիկո՛ս, մի Կիկոս էլ ես եմ, էլի՛…

(Ջավախյան 2019):

«Կիկոսի մահը» վերնագրով պատմվածք ունի նաև երգիծաբան Վլադիմիր Հայրապետյանը (Հայրապետյան 2009, 98–99): Երգիծական բարձր մակարդակով աչքի չընկնող այս կարճ ստեղծագործության մեջ Կիկոսի անվան հիշատակումը կապված է ստացած հարվածը չափազանցնելու մոլուցքի հետ: Քեռին պատժում է քրոջորդուն. «*Հանե՛ք, – դժժոցը շատացնում ա էս օրապակասը, – արի անբախտ տատի, արի անբախտ մամա, արեք տեսեք ձեր Կիկոսի գլխին ինչ զուլում են բերել…, – էդ հաստատ էդ քանի օրը դպրոցում վայ թե Թումանյան ա անցել, – փրկեք, սպանեցին ձեր բալին…*», մինչդեռ ընդամենը թեթևակի քերծել էր տղայի ականջը, և պատժվելով՝ կնոջ հետ դուրս է գալիս բակ, «*ու ցրտից սրթսրթալով, իրար գրկած, ոնց որ էն վատ երազում անկապ մրմնջում ենք. «Վայ Կիկոս ջան, վայ բալա ջան*»…

Լիանա Թումասյանի՝ 4–րդ դասարանում գրած և իր անձնական բլոգում հրատարակված «Կուժ Կիկոսը» համառոտ հեքիաթում «Կիկոսի մահի» հերոսի անունը և սյուժեի որոշ մասն անպասելիորեն միավորվել են Թումանյանի մեկ այլ ստեղծագործությանը՝ «Մի կաթիլ մեղրին»: Դեռահաս հեղինակը երկու ստեղծագործության համար էլ ապահովել է երջանիկ ավարտ. հայտնի է, որ «քնքուշ հասակում» զտնվողները հաճախ ազդվում են Թումանյանի ստեղծագործությունների անուրախ ավարտից: Ջրի գնացած Նազոյի արցունքը պատճառ է դառնում, որ գետը աղջկա կուժը լցնի անմահական ջրով:

Ճանապարհին կուժը կենդանացավ և դարձավ մի գեղեցիկ տղա: Նազոն նրա անունը դրեց Կուժ Կիկոս: Տղան մեծանում էր ժամ առ ժամ: Շուտով նա մեծացավ, մի մեծ տղա դարձավ: Այդ ժամանակ էր, որ երկու հարևան գյուղերում կռիվ սկսվեց: Իրար սպանում էին մինչև վերջին մարդը մի կաթիլ մեղրի համար: Գյուղացիները եկան Կուժ Կիկոսին խնդրեցին, որ նա նրանց օգնի: Կուժ Կիկոսը գնաց կռվի, բայց ով տեսնում էր նրան՝ ծարավում էր: Նրա ձեռքերից ջուր էր թափվում, ով խմում էր այդ ջուրը դառնում էր Կուժ Կիկոսի կողմը: Այդպես կռիվը վերջացավ: Հետո մարդիկ հասկացան, որ Կուժ Կիկոսը պետք է դառնա իրենց երկրի թագավորը, իսկ Նազոն դարձավ թագուհի

(Թումասյան 2018, 03/04):

Սույն հեքիաթը ցույց է տալիս դեռահաս հեքիաթասերի ցանկությունը՝ սիրելի հերոսին տեսնել ոչ միայն չմահացած, այլև թագավոր դարձած, որը վերջ էր տալու մեկ այլ հեքիաթում սկսված անիմաստ արյունահեղ պատերազմը…

Հայտնի է, որ Ագաթա Քրիսթին կյանքի վերջում գրած իր մի վեպում «ստիպված» է եղել «սպանել» իր բազմաթիվ ստեղծագործությունների նշանավոր հերոս Էրկյուլ Պուարոյին, որպեսզի իր մահից հետո ոչ մեկը չկարողանա օգտագործել նրա կերպարը:

Ինչպես տեսանք, Թումանյանի Կիկոսը, «մահանալով» հանդերձ, չի կարողացել «խուսափել» այլ գրողների կողմից օգտագործվելու փորձությունից, քանի որ տվյալ դեպքում գործ ունենք մահվան մեկ այլ դրսևորման՝ մարդկանց երևակայության մեջ տեղի ունեցած մահվան հետ, որն, անշուշտ, իրավունք ունի ինքնուրույն կյանքի և հետագա դրսևորումների… Այնպես որ, անկասկած, հայկական կիկոսապատումը շարունակվելու է…

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աղայան Նորայր (2013), Կիկոսի աբսուրդ մահը, *Ազգ*, 18 մայիսի:

Այվազյան Աղասի (1995), *Problema*, Երևան, «Հայություն»:

Աքելյան Գոհարիկ (2015), Կիկոսապատում, *Գրեթերթ*, 1 սեպտեմբերի:

Գալստյան Սիրանույշ (2002), *Էջեր ուրիշի օրագրից*, Երևան, 2002:

Գրիգորյան Վիոլետ (1991), *Ճշմարիտ, ճշմարիտ եմ ասում*, Երևան, «Նաիրի»:

Թումասյան Լիանա (2018), Կուժ Կիկոսը, https://tumasyanliana.wordpress.com/ (մուտքը՝ 29 սեպտեմբերի, 2019)

Հայրապետյան Վլադիմիր (2009), Կիկոսի մահը, *Նարցիս*, 2009, թ. 4:
Մարտիրոսյան Վահրամ (2019), *Բամբակե պատեր*, Երևան, «Ակտուալ արվեստ»:
Շահնուր Լևոն (2018), *Ցավեր բոլորը*, Երևան, «Զանգակ»:
Ջավախյան Լևոն (2019), «*Կիկոսի ճառը*»
https://hetq.am/hy/article/103128?fbclid=IwAR1czpmm4MqlDowaxPwyMgW5JjfU-JATseAiDaaGMx2KYRPjgKs–UICwBZVg (մուտքը՝ 1 հոկտեմբերի, 2019)
Քոչարյան Ս. (1979), *Արև հեքիաթ. հայ ժողովրդական հեքիաթներ Սուրեն Քոչարյանի մշակմամբ*, Երևան, «Սովետական գրող»:
Օհանյան Ա. (2013), *Կիկոսի վերադարձը*, Երևան, «Անտարես»:
Бахчинян Арцви (1995). Армян играют американцы. *Республика Армения*, 22 июня.

Արծվի Բախչինյան

ԿԻԿՈՍԻ ՀԵՏԱԳԱ ԿՅԱՆՔԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Ամփոփում

Հովհաննես Թումանյանի հանրածանոթ հեքիաթը՝ «Կիկոսի մահը», ունենալով հանդերձ իր զուգահեռները համաշխարհային հեքիաթագրության մեջ, մնում է որպես հայ ժողովրդի հոգեկերտվածքին չափազանց բնորոշ մի ստեղծագործություն: Աբսուրդի գրականության ժանրին հարող այս փոքր գրական երկը յուրովի մեկնաբանություն է ստացել թատրոնում և կինոյում: Կիկոսի՝ որպես մեռնող չծնված մարդու կերպար, նրա անունը և նրա շուրջը ստեղծված անհեթեթ իրադրությունը բազմիցս հիշվում է կենդանի լեզվում ու գրականության մեջ (Վիոլետ Գրիգորյանի, Արմեն Օհանյանի, Լևոն Շահնուրի, Լևոն Ջավախյանի և այլոց ստեղծագործություններում):

Բանալի բառեր. Թումանյան, Կիկոս, Մալյան թատրոն, Վիոլետ Գրիգորյան, Արմեն Օհանյան, Լևոն Շահնուր:

Artsvi Bakhchinyan

THE FURTHER LIFE OF KIKOS IN LITERATURE AND ART

Summary

Hovhannes Toumanian’s famous tale “The Death of Kikos” with its international parallels remains a work, which is very typical for the Armenian people’s mentality. This small literary work bordering on the absurdist genre has received a unique interpretation in the theater and films. The name of Kikos as a dying unborn person and the ridiculous situation around him are repeatedly remembered in spoken language and literature (by Violet Grigoryan, Armen Ohanyan, Levon Shahnur, Levon Javakhyan, etc).

Key words: Hovhannes Toumanian, Kikos, Malyan Theater, Violet Grigoryan, Armen Ohanyan, Levon Shahnur.

Арцви Бахчинян

ПОСЛЕДУЮЩАЯ ЖИЗНЬ КИКОСА В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

Резюме

Известная сказка Ованнеса Туманяна «Смерть Кикоса» с ее параллелями в мировой сказочной литературе остается произведением очень типичным для менталитета армянского народа. Это небольшое литературное произведение, напоминающее сочинение жанра абсурда, получило уникальную интерпретацию в театре и в кино. Имя Кикоса и нелепая ситуация вокруг него неоднократно запоминаются в живом языке и в поризведениях разных авторов (Виолет Григорян, Армен Оганян, Левон Шахнур, Левон Джавахян и др.).

Ключевые слова: Туманян, Кикос, театр Маляна, Виолет Григорян, Армен Оганян, Левон Шахнур.

Անահիտ Վարդանյան
ՀՀ ԳԱԱ գրականության ինստիտուտ

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԸ

Հովհ. Թումանյանի հեքիաթներն ընթերցելիս թվում է, թե դրանք ստեղծված են մի շնչով, առանց ստեղծագործական տառապանքի, մինչդեռ նա տքնել է ամեն բառի ու արտահայտության վրա, լեզվի ու ոճի կատարելագործման ուղղությամբ որոնումներ կատարել հրատարակությունից հետո էլ: «Ես սիրում եմ մշակել և մշակելով՝ գործը չեմ փչացնում, սեղմությունն եմ սիրում, – նկատել է գրողը իր զրույցներից մեկի ժամանակ: – Բանը գրելը չի, այլ ստեղծագործելը: Հեղինակը պիտի գտնի վերջնական ձևը. առաջին գրածը անվերջ պիտի մշակել. վերջին գրածն է հաջողը, դեռ չգրածը, որ չի գրվում՝ ամենահաջողը: Լեզուն տկար է, անզոր՝ արտահայտելու բանաստեղծի աշխարհը»: Ինչպես գրողի մասին իր հուշերում պատմում է նրա այրին՝ Օլգա Թումանյանը, «…պատահում էր, որ մի հանգի, մի բառի պատճառով ոտանավորը թողնում էր կիսատ:

– Էս զահրումարը մի բառի պատճառով մնաց…»:

Ընդգծելով գրականության մեջ լեզվի գործոնի բացառիկ դերն ու նշանակությունը՝ Հովհ. Թումանյանը վերջինիս մոտենում էր որպես սոցիալական երևույթի, ինչպես և համազգային մշակույթի կարևոր կենսապայմանի: Նա գրում է.

> *Լեզուն է ամեն մի ժողովրդի ազգային գոյության ու էության ամենախոշոր փաստը, ինքնուրույնության ու հանճարի ամենախոշոր դրոշմը, պատմության ու հեռավոր անցյալի կախարդական բանալին, հոգեկան կարողությունների ամենաճոխ գանձարանը, հոգին ու հոգեբանությունը*:

Գրողը նշում է ժամանակի գրական լեզվում գերակշռող միտումը՝ ժողովրդի խոսակցական լեզվի «*ընտիր բառերի*, *սեղմ ու սերտ*, *պատկերավոր ոճերի*, *պարզ ու շքեղ ձևերի*» օրինականության ընդունում և թափանցում գրականության մեջ և հանգում խոշոր ընդհանրացումների՝ գրելով.

> *Եվ էսպես, հայոց գրական լեզվի խնդիրը զանազան շրջաններ անցնելուց հետո վերջնականապես պիտի վճռվի ժողովրդական լեզվի կատարյալ հաղթանակով, ժողովրդական լեզվի հաղթանակը պիտի պսակվի ազգային ուժեղ գրականությամբ, իսկ ազգային ուժեղ գրականություն կնշանակի ինքնուրույն ու հզոր ժողովուրդ*:

Սեփական ստեղծագործության նկատմամբ բծախնդիր մոտեցումով և ստեղծագործական վիթխարի փորձով զինավառված՝ Հովհ. Թումանյանը ձեռք է զարկել հայ և օտար հեքիաթների մշակմանը՝ ջանալով, որ գրածը լինի կենդանի և հյութեղ, պարզ ու զուսպ, առանց ավելորդ պաճուճանքի ու արտաքին փայլի: Բավական է թերթել «Հասկեր» ամսագիրն ու «Լուսաբեր» դասագիրքը՝ ճանաչելու մեծ գրողին նույնիսկ այն դեպքում, երբ ստեղծագործությունն անստորագիր է, զգալու թումանյանական շունչը, երբ այլ հեղինակների գործի վրայով անցել է մեծ գեղագետի խմբագրող գրիչը:

Հովհ. Թումանյանի հեքիաթներում ժողովրդական–խոսակցական կենդանի լեզուն շողշողում է իր բոլոր երանգներով՝ իբրև խոսուն վկա նրա բանաստեղծական անհատնում հնարավորությունների: Օգտվելով տարբեր բարբառներով գրի առնված ժողովրդական պատումների նյութերից ու լեզվական ատաղձներից՝ գրողն առաջնորդվել է ո՛չ թե մեկ, ասենք՝ Լոռու, ո՛չ էլ տարբեր բարբառների մեխանիկական համադրման սկզբունքով, այլ ժողովրդական մտածողության ձևերի վրա խարսխված գրական լեզվով, ինչը թումանյանական թե՛ ինքնուրույն, թե՛ թարգմանական հեքիաթների համար կազմում է մի ընդհանուր համակարգ և լեզվական կուռ ամբողջություն: Հովհ. Թումանյանի հեքիաթների բառապաշարին ու շարահյուսական կազմին բնորոշ չեն բազմաբարդ նախադասություններն ու ճոխ մակդիրները, փոխաբերությունների կամ ձայնարկությունների առատությունը, մանրակրկիտ նկարագրություններն ու մանվածապատ–վերամբարձ ոճը: Որպես օրինակ՝ հիշենք «Ոսկի քաղաքը» հեքիաթի բնագրի մշակումներից մի նմուշ: Հեքիաթի՝ հեղինակի կենդանության օրոք իրականացած երկու հրատարակություններում էլ կա հետևյալ հատվածը. «*Ու նստում է երիտասարդը, պատմում արծվին իր պատմությունը, աղաչում, որ իրեն տանի Ոսկի քաղաքը, **եթե միայն գիտի՝ որտեղ է գտնվում նա***» (ընդգծումը մերն է – Ա. Վ.): Առանձին հրատարակության հեղինակային ուղղումներում Հովհ. Թումանյանը ջնջել է ընդգծված նախադասությունները՝ ավելորդ դիտվելով իր կողմից, քանի որ դրանք որևէ նոր կամ կարևոր բան չեն հաղորդում արդեն ասվածին, և հավատարիմ մնալով իր սկզբունքին՝ «*Ես ջնջելական եմ, սեղմությունն եմ սիրում*»:

Հովհ. Թումանյանը հաճախ է ասել, որ հատկապես հեքիաթներն ու ժողովրդական վեպը՝ էպոսը, գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտություններն են, որոնց եթե անդրադառնում է գրողը, ապա պարտավոր է «լավ մշակել, լավ գրել»:

Տեսնենք, թե իրականում ինչպես է վարվել գրողն ինքը և գեղարվեստական խոսքի ինչ արտահայտչամիջոցներ է օգտագործել իր հեքիաթներում:

Հովհ. Թումանյանի հեքիաթների ինքնագրերի, ինչպես նաև նրա արխիվում պահպանված զանազան անտիպ գրառումների քննությունից պարզվում է, որ նա բանահյուսական տարբեր ժողովածուներից նախապես հավաքել է ժողովրդական լեզվամտածողությանը բնորոշ բառեր ու արտահայտություններ՝ հետագայում իր հեքիաթներում օգտագործելու նպատակով: Նա հայկական և տարբեր ժողովուրդների հեքիաթներից դուրս է գրել և խնամքով պահպանել նաև զանազան ոճական միավորներ (երկխոսություններ, արտահայտչական հնարանքներ, ժողովրդական հեքիաթներին բնորոշ սկիզբ ու ավարտ արտահայտող դրվագներ և այլն), որոնցում արտացոլված են տարբեր ժողովուրդների հոգեբանության, մշակույթի և մտածողության նմուշներ՝ «Գիշեր ծով եմ, կծփամ, ցերեկ եղեգ՝ կերերամ», «Մին

թուրը զարկեց, վահանը կտրեց, մինչև ունքը հասավ», «Հրեղեն տղերք, փարեղեն աղջիկներ» և այլն: Նկատենք, որ վերջին արտահայտությունը Հովհ. Թումանյանն օտագործել է իր «Ոսկի քաղաքը» հեքիաթում Գոհար թագուհուն բնորոշելիս՝ «հրեղեն–փարեղեն», ինչպես նաև «Աստղերից իջած կինը» հեքիաթում, որտեղ «… զամբյուղից դուրս եկան տասներկու հրեղեն–փարեղեն աղջիկներ»:

Իր ստեղծած կերպարներն ու նկարագրած երևույթները բնութագրելիս Թումանյանը լեզվական պատկերավորության միջոցներից համեմատաբար հաճախ է դիմում մակդիրին և համեմատությանը: Բազմազան են մակդիրի օգտագործման ձևերը հեքիաթներում: Կան մակդիրներ, որոնք արտահայտված են գոյականով՝ *ցավերի տուն*, *մանկության ննջարան*, *լուս աշխարհք*, *կյանքի ծառ*, *ոսկի ոտնաման*, *ածականով՝ անլեզու հավք*, *չքնաղ Քանաքարա*, *խորհրդավոր պատմություն*, *սարափահար թզուկ*, *անգին քար*, մակբայով՝ *դոնդողուռ ընկավ*, *դեսուդեն էր վազվզում*, *պատահաբար տեսավ*, և դերբայով՝ *տըմբտըմբալով գնում էր*, *զազզած ճանճեր*, *ողորմած Աստված* և այլն: Կան մակդիրներ՝ արտահայտված պարզ՝ *հազիվ շունչը ետ բերեց*, *արդեն չէր վախենում*, *շուտ փախավ*, ածանցավոր՝ *վեհորեն կարգադրեց*, *պատահաբար աչքովն ընկավ*, *զգուշորեն դուռը բացեց*, և բարդ բառերով՝ *չարախինդ սուլոց*, *գլխապատառ գալիս է*, *բարեսիրտ աղջիկ*, *կենսատու արև*, ինչպես նաև առանձին բառակապակցություններով՝ *ապուշ կտրած սպասում են*, *սարսափած–սասանած կանգնած*, *զուգված–զարդարված՝ ներս մտավ* և այլն:

Հովհ. Թումանյանն օգտագործում է համեմատություններ, որոնց մեջ համեմատվող առարկաներն ու երևույթները կապակցվում են ավանդական ձևով՝ պես, նման, էնպես, էնքան, ոնց որ և այլ կապերով ու շաղկապներով: Այսպես. «*Ես զզրի պես հո չե՛մ զոռալու*», «*արճճի նման կռներս պոկում են*», «*հենց կարմրել ես, կասես հնդուհավ լինես*» և այլն: Թումանյանի համեմատությունները ներթափանցված են ժողովրդական լեզվամտածողությամբ, օժտված են խոսակցական լեզվի պատկերներով և մեծ մասամբ նկարագրական–ծավալուն են. «*Ոնց որ սոված հավը կուտին վրա կընկնի, վրա է ընկնում էս հաբերին*», «*կապոցն էնպես է մեջքին կպել, ոնց որ թե հետը ծնված լինի*», «*թռչունի նման, որ վանդակում փակված կլինի, ու դուռը բաց կանեն, Հենզելը դուրս է թռչում*», «*հրացանի ձենը լսած եղնիկի նման տեղիցը ծլունգ եղավ… ու մի ակնթարթում չքացավ, ոնց որ ճրագին փչես՝ հանգչի*», «*Տեսնելու բան էր, թե ինչպես ամենքն էլ հիացմունքից աչքները չռեցին, երբ ներս մտավ փոքր աղջիկս*: *Հենց իմանաս՝ երկնքից արև դուրս եկավ*» (վերջին դեպքում համեմատվող անդամը նախորդ նախադասության մեջ է):

Կրկնություններից խուսափելու համար Հովհ. Թումանյանը հաճախ հրաժարվում է համեմատությունների՝ վերը հիշված կաղապարներից և դրանք կառուցում է առանց կապերի ու կապական բառերի: Այսպես. «*սրանք մաքուր մարգարիտներ են, ավելի մաքուր ու թանկ, քան էն մարգարիտները, որ հանում են ծովերից*»:

Հեքիաթներում հանդիպում ենք և ժխտական համեմատությունների, երբ երևույթների նմանությունը արտահայտվում է ժխտման միջոցով. «*Էս անգամ ճերմակ թռչնակը մի էն տեսակ ճոխ ու շքեղ զգեստ է զցում ներքև, որ աշխարհքում հողեղեն մարդը ո՛չ ունեցել է, ո՛չ կունենա*», «*Ինքն էլ թեև չոր չոփի նման, բայց մի հաստ ու կոպիտ զյուղացի կնկանից ավելի ծանր է լինում*», «*զազան ասես՝ զազան չի, մարդ ասես՝ մարդ չի*» և այլն:

Թումանյանի հեքիաթները լի են փոխանունության երևույթներով: Սա այլաբանության այն տեսակն է, հնարքը, երբ շեշտվում է երկու՝ միմյանց հետ ընդհանուր եզր ունեցող առարկաների կամ երևույթների մի որևէ հատկանշական կողմ, բայց հասկացվում է էական, հիմնական միտքը. «*Էն եմ ուզում, որ ամեն մարդի էլ հավասար աչքով մտիկ անես*» (այսինքն՝ բոլորի պահանջները հավասար բավարարես), «*Ահն ու սպառնալիքը և խաղաղությունը իրար չեն տեսել և միասին չեն ապրում*» (անհամատեղելի են), «ձեր ուշադրության ականջները միաժամանակ կախ արեք իմ մտքի ճյուղերին» (ուշադիր ինձ լսեք) և այլն: Փոխանունության տեսակներից մեկն էլ, ինչպես հայտնի է, այն է, երբ պարունակվածի փոխարեն բերվում է պարունակվողի անունը, ընդ որում հասկացվում է առաջինը: Օրինակ՝ «*ամբողջ հարսանքատունը դղրդում է*», «*պալատը նորից ընկղմվում է տխրության մեջ*» և այլն:

Թումանյանական փոխանունությունները նույնպես օժտված են ժողովրդական կենդանի խոսքի գունեղությամբ, նրա պատկերավոր արտահայտություններով ու դարձվածքներով:

Հանրահայտ է, որ չափազանցությունը բնորոշ է հատկապես ժողովրդական բանահյուսությանը և մի ինքնատիպ գեղարվեստական հնարանք է, առանց որի ժողովրդական բանարվեստը կզրկվեր իր հատկանշական առանձնահատկությունից ու պատկերավորությունից: Ժողովրդի լեզվամտածողությանը հատուկ թումանյանական չափազանցություններից մեջբերենք մի քանիսը. «…*լաց եղավ ու սկսեց արտասվել, արտասուք թափել էնքան առատ, որ սպիտակ ամպն էլ մթնեց ու սկսեց արտասուք թափել նրա հետ*», «*Նրա հառաչանքից խավարում են աստղերը, նրա թափած արտասուքներից կարկուտներ են ծնվում ու աշխարհքը լցվում*», «…*թագավորը Իերգին տարավ մի այգի, ուր ծառուղիները արծաթից էին, ածուները՝ ոսկուց, իսկ ծաղիկները՝ անգին քարերից*» և այլն: Հիշենք նաև «Անգին քարը» հեքիաթի՝ սոցիալ–փիլիսոփայական իմաստ ունեցող վերջաբանը՝ արտահայտված չափազանցության միջոցով՝ որպես պատումի հիմնական տարր.

Հարուն Ալ Ռաշիդ թագավորը Սայիդի նվիրած քարը Անգին քար անվանեց ու ամեն անգամ՝ դատաստան տեսնելիս, դնում էր սեղանին՝ իր առջևը, էնպես էր դատաստան տեսնում: Ավանդությունն ասում է, թե նրա նման էին վարվում նրա հաջորդները՝ արաբական մյուս թագավորները, մինչև թուրքերի գալը: Թուրքերի գալուց հետո անհետացավ, կորավ էն Անգին քարը, որ աշխարհքի հզորներին հիշեցնում էր արդարությունն ու խղճմտանքը:

Անդրադառնանք նաև այն հարցին, թե ինչպիսի հիմնական առանձնահատկություններ ունեն Հովհ. Թումանյանի թարգմանական հեքիաթների նախադասություններն ըստ կառուցվածքի, այլ խոսքով՝ ինչ շարահյուսական դարձվածքներից են կազմված դրանք: Թումանյանական հեքիաթների նախադասությունները, ինչպես և ընդհանրապես ժողովրդական լեզվի միավորները, հակիրճ են, սեղմ, հստակ, հնարավորինս զերծ մանվածապատ նկարագրություն-ներից, վերամբարձ արտահայտություններից և զանազան ստորադասություններից:

Ծարահյուսական կամ ոճաբանական դարձվածքներից Թումանյանի հեքիաթներում ամենատարածվածներից մեկը աստիճանավորումն է, ինչի շնորհիվ սաստկանում է առարկայի կամ երևույթի իմաստային արտահայտչականությունը, ուժեղանում հուզական լիցքը և, աստիճանաբար զարգանալով, տրամաբանական ավարտի հասցվում հեղինակի միտքը: Բերենք աստիճանավորման մի քանի նմուշ.

Հանկարծ մազերը ճերմակեցին ձյունի պես, երեսը կնճռոտեց, մեջքը կորացավ զառամ ծերունու մեջքի նման, շունչը կտրեց ու մեռած ընկավ ծովափին», «*Խեղճ հերը աղի արտասուք է թափում, լաց ու սուգ է անում, դարդից հիվանդանում է, մեռնում*», «*Զամբյուղը արագությամբ վերացավ դեպի երկնքի խորքը ու, հետզհետե փոքրանալով, անհետացավ, կորավ*:

Աստիճանավորման հետաքրքիր օրինակ կա նաև «Անգին քարը» հեքիաթում: Այստեղ բառիմաստի թանձրացմանը հեղինակը հասել է ոչ թե նրա հետագա զարգացման միջոցով, այլ հետընթաց ուղիով՝ հետզհետե թուլացնելով հոմանիշների արտահայտած մեծությունը. «*Քանի տարի էսպես ապրեցինք, ամեն մի տարին, ամեն մի ամիսը, շաբաթը, օրը, ժամն ու վայրկյանը անցան լիքը երջանկություններով*»:

Ինչպես և աստիճանավորումը, կրկնությունը նույնպես առավելագույնս ուժեղացնում, շեշտում է միտքը, բայց, ի տարբերություն աստիճանավորման, արտահայտվում է միևնույն բառի կամ դարձվածքի կրկնությամբ, ինչի շնորհիվ գեղարվեստական այս հնարանքը խոսքը դարձնում է աշխույժ ու կենդանի և այն օժտում քնարականությամբ ու բանաստեղծական շնչով: Օրինակ՝ «*Ծաղիկ որ ծաղիկ, էնքան քնքուշ, էնքան նախշուն, էնքան սիրուն է լինում*», «*հարավ նայեց, հյուսիս նայեց, արևելք նայեց, արևմուտք նայեց, ներքև – վերին նայեց*», «*Հարստությունով մարդ հազար ձեռն է ունենում, հազար ոտք, հազար լեզու և հազար ձևով կարող է հազար լավ գործ կատարել*» և այլն:

Բացի բառային կրկնություններից՝ Հովհ. Թումանյանն օգտագործում է նախադասությունների կրկնություններ ևս: Այսպես. «*Որտե՞ղ է լեզուն կտրած ծիտիկը: Լեզուն կտրած ծիտիկը որտե՞ղ է կենում*», «*Էս կտավն առնում է պառավը, գնում, թագավորի պալատի մուտքը պտտվում: Թագավորը նկատում է, որ մի պառավ իր պալատի մուտքը պտտվում է…*», «*Ինչքա՜ն է դարդ անում խեղճ Գրեւոերը, ինչքա՜ն է դարդ անում…*» և այլն:

Հովհ. Թումանյանի հեքիաթներում առատորեն սփռված են նաև կրկնավոր բառերը՝ ժողովրդական–խոսակցական լեզվի արտահայտչամիջոցներ, որոնք յուրահատուկ երանգ են տալիս շարադրանքին՝ *հայիլ–մայիլ, աղաչանք–պաղատանք, խնս–ջինս, ունեցած–չունեցած, հալած–թափած, աղի–աղի լաց լինել* և այլն:

Հովհ. Թումանյանի թարգմանական հեքիաթներում համեմատաբար հաճախ է հանդիպում նաև կրկնության մի այլ տեսակ՝ բազմաշաղկապությունը, ինչի շնորհիվ խոսքի ընդհանուր շղթայում շեշտվում կամ մասնավորվում են առանձին բառեր ու հասկացություններ, որոնց վրա հեղինակն ուզում է հրավիրել ընթերցողի ուշադրությունը: Այս դեպքում հեղինակն օգտագործում է տարբեր շաղկապներ՝ ստեղծելով բազմապիսի ռիթմիկ շարահյուսական կառույցներ: Այսպես. «*Հին ժամանակները, երբ դեռ Հնդկաստանում չէին երևացել սիպտակ մարդիկ իրենց*

հրացաններով, երբ դեռ նրա ճոխ ու ընդարձակ հովիտներում խաղաղ արածում էին զոմեշների երամակները, երբ դեռ աստղերն էլ մոտ էին երկրին…», «Կա՛մ ինձ պետք է թողնեք, որ մնամ էստեղ, կա՛մ սրան պետք է թողնեք, որ գա ինձ հետ», «Դուք պարզ կտեսնեք ձեր թագավորությունը՝ և՛ պալատները՝ իրենց պարտեզներով, և՛ մարգագետինները, և՛ անտառները», «Է՛լ ոսկի, է՛լ արծաթ, է՛լ անգին քար, է՛լ թռիչքով մետաքսեղեն» և այլն:

Անշաղկապությունը բացառում է շաղկապի կիրառությունը նախադասության մեջ՝ հեղինակի խոսքը դարձնելով սեղմ, հակիրճ ու սահուն: Այս երևույթը նույնպես հատուկ է ժողովրդական–խոսակցական լեզվին, որ ավելի հակված է զեղչումների: Ահա՛ անշաղկապության մի քանի օրինակ. «*…քեզ համար տե՛ս՝ ինչ եմ բերել*», «*…մթնումը չի նկատել, քիչ է մնացել՝ իր երեխաներին ուտի*», «*Առավոտ ծեգին պետք է վեր կենար, ջուր կբեր, կրակ աներ, կարկատեր, եփեր, թափեր*», «*…ու մին էլ էն կտեսներ, որ իր մարգերը քաղհանած են, բանջարեղենը՝ ջրած, ջուրը՝ բերած, կրակն՝ արած*»:

Հետաքրքիր ոճական հնարանք է բառային հակադրությունը, որ տարբեր հատկանիշների կամ իրադրությունների համադրմամբ վեր է հանում տվյալ երևույթի կամ առարկայի հիմնական, բնութագրական կողմը: Հակադրությունների վարպետ է Թումանյանը դարձյալ ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության հետ ունեցած իր հոգեհարազատության շնորհիվ: Այս պատճառով է, որ նրա օգտագործած հակադրություններում, ինչպես և ողջ ստեղծագործության մեջ զգացվում է ժողովրդի մտածելակերպը, դարերով կուտակած նրա փորձն ու իմաստությունը, նրա շունչն ու ոգին: Բերենք Հովհ. Թումանյանի օգտագործած հակադրություններից մի քանիսը. «*Մարդը ո՛չ մեռած, ո՛չ կենդանի, հրեշի առաջն է ընկնում*», «*Ով ձեն ունի – կկտրի, ով չունի – կգտնի*», «*Էդպես է. բանը որ լեզվի գա – կտրիճ եք, իսկ գործի գալիս – ետ–ետ եք գնում*», կամ՝ «*Անեմ – էնքան ես ուժ չունեմ, / Չանեմ – կուտի, ես ի՞նչ անեմ*» և այլն:

Հովհ. Թումանյանի թարգմանական հեքիաթներում հանդիպում ենք նաև հռետորական կամ ճարտասանական հարցի բազմաթիվ օրինակների: Ինչպես հայտնի է, ճարտասանական հարցը շարադրանքին հաղորդում է հուզական երանգ և, ի տարբերություն սովորական հարցի, պատասխան չի ակնկալում, քանի որ այն ենթադրվում է ինքնին: Այսպես. «*Հիմի էլ ո՞վ էր կարողանում լսել թագավորի ձենը*», «*Էս մի՞թե կարգ է, հը՞*», «*Ես հիմի ինչպե՞ս մերոնց երևամ*», «*Չլինի՞ թե մեր Մոխրոտն է էս գեղեցկուհին*»:

Հռետորական դիմումը և ձայնարկությունը նույնպես մեծ լիցք ունեն և շեշտում են տվյալ բառի կամ արտահայտության զգացական երանգը. «*Օգնեցե՛ք, ո՛վ աստված սիրողներ*», «*Բացարեցեք,– ասում է,– ո՛վ իմաստուններ*», «*Վա՜յ, խեղճ իմ արջ ախպեր*», «*Ուխա՜յ, ի՜նչ անուշ պատառներ են*», «*…ա՜յ լավ նախաճաշիկ*», «*Օ՜ֆ, ի՜նչ համով է*»:

Հեքիաթներում կան նաև բնաձայնական կարգի ձայնարկություններ՝«*…չըլըփ, չըլըփ, մինը մարմար սանդուղքներով բարձրանում է*», կամ՝

«*Ծը՛զը, վը՛զը, քաջ վարպետ,*
Էն ի՞նչ արիր դու մեզ հետ»,

«*Կը՛րծ, կը՛րծ, կը՛րծ, խը՛զ, խը՛զ, խը՛զ,*
Էս ո՞վ է կրծում տունըս»:

Թումանյանական հեքիաթները լի են նաև թևավոր արտահայտություններով՝ «*մոքի տունն ընկավ*», «*մոտիկ արավ*», «*աշխարհքով մին եղավ*», «*պլոր–աղցան արավ*», «*տեղփոխ անել*», «*դուռը դրեց*», «*ականջ անել*», «*Ինքը՝ թիզուկես, միրուքը՝ գազուկես*», ժողովրդական առած–ասացվածքներով՝ «*Լուսը կգա, բարին հետը*», «*Կրակի վրա յուղ չեն ածիլ*», «*Շատ խմանաս, շուտ կպառավես*», «*Բախտը որ կա՝ ծնվելիս է գրվում մարդու ճակատին*», «*Աշխարհքի բան է, ինչպես բռնես, էնպես էլ կերթա*» և այլն:

Հովհ. Թումանյանի հեքիաթները համեմված են նաև ժողովրդա–խոսակցական լեզվի «աղը» հանդիսացող յուրահատուկ պատկերներով՝ օրինանք, բարեմաղթություն, հորդոր՝ «*ապրած կենաս*», «*մուրազդ աստված կատարի*», «*հենց ապրես*», հանդիմանություն, սպառնալիք, անեծք՝ «*Վայն եկել է, քեզ տարել*», «*Ամեն բան արած լինի էնպես, ինչպես ասում եմ, թե չէ քեզ կուտեմ*», «*Աչ, գետինը մտնեք դուք, գետինը*», «*քու տունը քանդվի*» և այլն:

Վերը շարադրվածից երևում է, որ Հովհ. Թումանյանի թարգմանական հեքիաթների լեզուն զերծ է արհեստականությունից ու պաթետիկ ոճից: Այն զուսպ է, անպաճույճ ու պատկերավոր՝ շնորհիվ ժողովրդական լեզվի կենդանի ձևերի, դարձվածքների ու արտահայտությունների, որոնք անկրկնելի հմայք ու ինքնատիպություն են հաղորդում մեծ գրողի հեքիաթներին: Մշակումից մշակում, տպագրությունից տպագրություն անընդհատ աշխատելով սևագրի վրա՝ հաճախ մեկ բառի, մեկ պատկերի փոփոխումով կամ հավելումով Հովհ. Թումանյանը նոր երանգ ու իմաստ է տվել իր ինքնուրույն և թարգմանական հեքիաթներին և բացահայտել լեզվառճական նոր որակ: Եվ դա՝ շնորհիվ այն հանգամանքի, որ գրական երկի լեզվին Հովհ. Թումանյանը մոտեցել է երկյուղածությամբ ու խնամքով, բծախնդրությամբ ու պահանջկոտությամբ: Լեզվական հարցերը գրողի համար ինքնանպատակ չէին, այլ բխում էին նրա ստեղծագործական բուն էությունից ու համոզումից և կազմել են սկզբունքների կուռ համակարգ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Թումանյան Հովհ. (1914–1915), *Գրիմ եղբայրների հեքիաթները*, Թիֆլիս:

Թումանյան Հովհ. (1916), *Ռուսական հեքիաթներ*, Թիֆլիս:

Թումանյան Հովհ. (1916), *Օտար հեքիաթներ*, Թիֆլիս:

Թումանյան Նվ. (1936), Ինչպես էր մշակում Հովհ. Թումանյանն իր երկերը, *Գրական սերունդ*, Երևան, թիվ 1:

Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում (1969), ՀՍԽՀ ԳԱ հրատարակչություն:

Թումանյան Հովհ. (1995), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 7, ՀՀ ԳԱԱ հրատարակչություն:

Թումանյան Հովհ. (1910), Ոսկի քաղաքը, *Հասկեր*, Թիֆլիս, թիվ 1, Առանձին պատկերազարդ հրատարակություն, Թիֆլիս, 1911:

Ե. Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի թանգարան, *Հովհ. Թումանյանի արխիվ*, թիվ 1371:

Թումանյան Նվ. (1969), *Հուշեր և զրույցներ*, Երևան, Լույս:

Անահիտ Վարդանյան

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՈՃԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԸ

Ամփոփում

Հովհ. Թումանյանի թարգմանական հեքիաթների բառապաշարին ու շարահյուսական կազմին բնորոշ չեն մանրակրկիտ նկարագրություններն ու մանվածապատ–վերամբարձ ոճը: Հոդվածում քննվում է, թե գեղարվեստական խոսքի ինչ արտահայտչամիջոցներ է գրողն օգտագործել իր հեքիաթներում: Թումանյանական թարգմանական հեքիաթները լի են նաև ժողովրդական առած–ասացվածքներով, թևավոր արտահայտություններով և համեմված են ժողովրդա–խոսակցական լեզվի «աղը» հանդիսացող յուրահատուկ պատկերներով՝ օրհնանք, բարեմաղթություն, հորդոր, ինչպես նաև հանդիմանություններով, սպառնալիք-ներով, անեծքներով, ինչը առանձնահատուկ երանգ է տալիս պատումին:

Բանալի բառեր. թարգմանական հեքիաթներ, հեքիաթների մշակման սկզբունքներ, ստեղծագործական աշխատանք, համեմատություն, չափազանցություն, աստիճանավորում, փոխանունություն, ստեղծագործական անհատականություն, ժողովրդական աշխարհընկալում:

Anahid Vardanyan

STYLE PRINCIPLES AND FIGURATIVENESS OF LANGUAGE IN TOUMANIAN'S TRANSLATED FAIRY TALES

Summary

Complex sentences and lush epithets, an abundance of metaphors, detailed descriptions and arrogant style are not something to be related to the vocabulary and syntax of Toumanian's translated tales. The article lists the figures of speech used in Toumanian's tales with appropriate illustrations. Toumanian's translated fairy tales are replete with proverbs, sayings, idioms which represent the "salt" of the language and give a special flavor to the narrative. The language of the Toumanian's fairy tales is everything but artificial. It is restrained, unpretentious, expressive and saturated, owing to the living forms and expressions of national mindset, which gives the tales of the great writer a unique charm and originality.

Key words: translated fairy tales, principles of tale processing, comparison, hyperbole, gradation, metonymy, polysyndeton, asyndeton, proverbs, blessings, reproaches, connotation, national mindset.

Анаит Варданян

СТИЛЕВЫЕ ПРИНЦИПЫ И ОБРАЗНОСТЬ ЯЗЫКА ПЕРЕВОДНЫХ СКАЗОК О. ТУМАНЯНА

Резюме

Для лексики и синтаксического строя туманяновских переводных сказок не характерны многосложные предложения и пышные эпитеты, обилие метафор, подробные описания, замысловатый, высокопарный стиль. В статье на конкретных примерах показывается, какие средства художественной выразительности использовал Туманян в своих сказках. Туманяновские переводные сказки изобилуют народными пословицами, поговорками, придающими особый аромат повествованию. Язык туманяновских сказок свободен от искусственности. Он сдержан, выразителен и ярок, благодаря живым формам и выражениям народного мышления, которые придают сказкам великого писателя неповторимую прелесть и своеобразие.

Ключевые слова: переводные сказки, принципы обработки сказок, сравнение, гипербола, градация, метонимия, многосоюзие, бессоюзие, пословицы, благословения, упреки, оттенок, народное мировоззрение.

Manuela Adreani
Children's book illustrator and animator

TRANSLATING FAIRY TALES INTO IMAGES: THE CREATIVE PROCESS FROM THE SKETCH TO THE FINAL ILLUSTRATION

First of all, I'd like to say that it is a pleasure and an honor to be here with you.

I'd like to thank Alvard Jivanyan who has invited me and the Unesco.

This is the first time I speak in public, and I feel very emotional as I am quite a reserved person. Imagine a lonesome illustrator who spends most of her time drawing with her faithful companion and you'll have a pretty good idea of me! Oh, and for those who wonder who this mysterious companion is, well, his name is Ulisse and he's my darling cat.

Today I'm going to talk about how I started working as an illustrator, the way I work, that is the technique I use, and how my ideas come to mind. In the end, I will address the subject of working and collaborating with publishers.

Drawing has always been the main goal in my life. Since I was a child, I wanted to draw. It is my mother's legacy as she was a painter. As a child, not only did I love to draw, but above all, I loved colouring.

What I've always loved about art is not just drawing from life, making portraits or representing landscapes but creating, bringing a project to life, whether it is a book or a design, or an animation movie. Creating is what really makes me happy and what interests me most.

I walked in the footsteps of my mother and I achieved a degree in art. But to be honest, we didn't draw much at the art school. Later on, I specialized in illustration in a private school, at a time when computers had just started to be used for graphic design… and there was no Internet yet. I'm telling you this because computers, as well as the Internet and new technologies, made it easier for many people to become illustrators and to get in touch with publishers. And that includes… me.

When I finished studying illustration, my goal was to make children's books, but I doubted myself. I didn't know anything about the publishing world nor did I know how to introduce my work to the publishers. As there was no Internet, getting information was not easy. Buying paper and paints was very expensive and, most of all, I needed to work and earn money. I didn't have what Virginia Woolf perfectly describes in her book " A room of one's own". This is still an important for everyone who wants to do creative work, especially for women.

It took me 15 years to have this room of my own. This room was made of little but solid certainties and some life experience too. Having a proper room where I could work enabled me to develop my imagination and believe that I could bring my contribution to a story.

During these 15 years, I accepted creative job offers only. I was still nurturing my dream to become an illustrator. At the time, I was working as a cartoon animator and even though I loved the job, I decided to resign to dedicate myself to illustration.

I started by setting up a blog to showcase my artwork online. I named the blog “A room of my own” after Virginia Woolf’s book and I hoped it would enable me to reach out to potential publishers. To be honest, I think I was very lucky because it didn’t take much time for me to be noticed by White Star publishing house. They saw an illustration that I had made for Pinocchio’s anniversary and that was selected along with 30 other artists’. All it took was just one image for White Star to ask me to illustrate Pinocchio and Alice in Wonderland. Since then, we have been working together for over eight years, mostly on classic stories such as *The Wizard of Oz*, *Peter Pan* and *The Little Prince* – one of my favorite stories.

To illustrate these albums, I learnt how to work under pressure to keep up with the publisher’s expectations and make sure I didn’t overrun the deadline. It was hard but I’m glad I can make a living working as an illustrator.

I had this romantic idea about what it would be like to be an illustrator and this idea was far from being real. As a matter of fact, publishers want you to be fast and illustrate as many books as possible. This meant making many sacrifices like spending entire days working, without even taking the time to go out. Still, I enjoyed making every single book, and I learnt how to push myself and stay creative even when my inspiration seemed to be running dry. In the end, you always come up with an idea.

When I am commissioned a new book, I always read the story together with my cat Ulisse. Then, images start to spring to my mind. I take time to reflect on these images and read the story again and it’s like seeing the words turning into images.

Then I read the story once more with some sheets and a pencil in hand and only then do I start making the first sketches, putting on paper what I have in mind. Most of the time, these sketches are usually mere lines, that no one can figure out but me.

From those doodles, day by day, I draw what in the end will be the storyboard of the book. If I don’t come up with new ideas, I start to draw and try to find inspiration from photos or from other artists’ work like painters for instance. When we think about the classic fairy tales, everyone has an idea of how the characters should look like. Cinderella is blond, Snow White has a clear complexion with pitch–black hair that matches her eyes as the writer described her.

Most of the iconography of the classic tales we know comes from Walt Disney, not to mention the illustrations found in former books. So it is not easy to create a personal characterization without ruining the representation of the characters that we all have in mind from our popular culture. I usually use photos, I search for faces that catch my eye. I can choose actors or casual people I find on the Internet and I start from there, but most of the time I end up spontaneously drawing people from my own family.

I’m often told that my characters look like me, it is a recurring comment. I can see it in my work and in the work of other illustrators I like. Drawing is not just a skill, it comes from the heart and it’s all about bringing emotions to people, and it shows who we are.

Once I have decided on all the characters and I have the storyboard ready, I can start drawing the final illustrations. This is when I have to face what is every illustrator's nightmare, that is giving freshness and lightness to the pencil. When I sketch, I have total freedom and the pencil goes smoothly on the white paper but when I know I'm working on the final drawing, I have a trembling and heavy hand and I feel insecure.

This happens with many people because once you have decided on how the illustration should be, your rational mind kicks in to help you achieve what the publisher expects from you. However, when you sketch, you tend to use the creative side of your brain, the one that doesn't have a critical judgement on what you're doing.

In my experience, the act of drawing reveals a lot of my personality and drawing in front of other people can be emotionally difficult for me.

Colouring however, is a completely different process. Colouring is a real joy for me. It gives me strong emotions and I often get carried away just by watching the brush strokes slowly covering a surface and creating a multitude of different shades.

I always look for new combinations of colours and while colouring my characters, I sometimes find myself talking to them. I ask them if they are happy for instance, it's like taking care of them, like having a special relationship with them. I think I tend to experience the emotions they go through in the illustration I am working on. As a result, I think people are more inclined to be touched by my artwork.

I can be very self–critical about my work during the process of drawing but in the end, when I see the lines and the colours developing into a tangible and definite image, I feel fulfillment in what I do.

Then people tell me of the love and beauty they feel when looking at the illustrations and this brings a lot of joy too.

I have mostly illustrated classic stories so far, such as *Pinocchio*, *Alice in Wonderland*, *The Wizard of OZ*, *The Little Prince* and so on. Illustrating stories that have already been illustrated by many artists such as Arthur Rackham, or Lisbeth Zwerger, can be discouraging. If you think about it, every illustrator longs to be original and to come up with a new, fresher representation of a character. It's not always easy, but on the other hand, it gives me the opportunity to contribute to the story and bring my own personal perspective and I consider it to be a privilege.

I enjoy looking at the work of illustrators I like but I don't compare myself to them or wonder whether my artwork will be appreciated or not. I simply enjoy the opportunity to illustrate the world I imagine when I read a story.

The way I feel when I read a text I have to illustrate is paramount. I wouldn't be able to illustrate a text that doesn't bring out images to my mind. This is what usually happens, especially with an unpublished story. And of course, it is with great pleasure that I immerse myself in stories written by famous artists such as the Grimm brothers, Lewis Carroll, Frank Baum, James Mathew Barrie. They are wonderful and magical tales – not to mention *The Little Prince* by Saint Exupéry which is one of my favourite books.

Illustrating unpublished stories is a different adventure. So far, I have illustrated three unpublished stories and I had the chance to work on various topics such as homosexuality

and immigration. When I illustrate social issues, my aim is not to teach anything but to treat the subject with sensitivity. I don't believe illustrators should be teaching anything. What I strongly believe is that drawings can touch people in ways that no one can predict. It's the magic of Art.

I remember when I read "The Border Trilogy" by Suzy Lee, a great Korean illustrator. It struck me how drawings can go far beyond what the illustrator first had in mind. Suzy Lee illustrated three silent books and in this essay she explained the hidden meaning behind each book. To my surprise, I didn't find that Suzy Lee's words were saying what was very meaningful for me.

The personal impact these images had on me came from my life experiences, something the illustrator knows nothing about. This is what I call the magic of artwork because a single image has the power to trigger an infinity of feelings in the person who looks at it.

Art keeps spreading out every time new people look at a painting, read a book or listen to a piece of music. The complexity of emotions people experience go far beyond what the artist could have imagined.

What I like most when I illustrate is to fill my characters with emotions. Colours enable me to bring an atmosphere and a feeling that the brush strokes help convey too.

To me, using digital brushes is like working on paper, the result is the same.

I work overlapping transparent brush strokes that form different shades of colour and bring vibration to them.

The brushes I use are very similar to oil colour brushes. In addition, I use elegant pattern papers that add a certain timeless quality to the illustration.

And I leave the pencil because I believe it makes the illustration true and vulnerable. This is my technique, digital painting that dares not to be so.

Մանուելա Ադրեանի

ՀԵՔԻԱԹԻ ՊԱՏԿԵՐԱՅԻՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ. ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԸՆԹԱՑՔԸ ԾԵՊԱՆԿԱՐԻՑ ԱՎԱՐՏՈՒՆ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄ

Ամփոփում

Ես ցանկանում եմ խոսել այն մասին, թե ինչպես սկսեցի նկարազարդել մանկական գրքեր, նաև այն զգացողության մասին, թե ինչպես են պատկերների միջոցով ծնվում հեքիաթները:: Կներկայացնեմ՝ ինչպես են պատկերները հայտնվում իմ մտքում մինչ ես կարդում եմ, և ինչպես են կերպարները ծնվում ու կենդանանում թղթի վրա: Կպատմեմ մատիտի և թղթի հետ իմ հարաբերության մասին, նաև էջադրման փուլի հետ կապված անհանգստության մասին, երբ ցանկանում եմ, որ պատկերը նույնքան թարմ ու շարժուն ստացվի, որքան ճեպանկարն էր՝ ավելի հաճախ ի վերջո պարտվելով: Կխոսեմ ներկելու մասին, զգացողությունների մասին, որ առաջացնում են գույները և նկարածս հերոսների հետ իմ զրույցների մասին:

Բանալի բառեր. հեքիաթ, մանկական գրքեր, նկարազարդում, ճեպանկար, գունավորում, կերպարներ, հրատարակում:

Manuela Adreani

TRANSLATING FAIRY TALES INTO IMAGES: THE CREATIVE PROCESS FROM THE SKETCH TO THE FINAL ILLUSTRATION

Summary

I'd like to talk about how I started illustrating children's books and about the feeling of the artist when they create a fairy tale through images. How the images start coming to my mind while I read the text and how the characters show themselves and come alive on paper. I'd tell you about my relationship with the pencil and the paper, and the frustration to succeed in making a final layout as fresh and dynamic as the sketch usually is (often ending by losing the game). I'd talk about the coloring part and the emotions that the colors bring out and the chatting I have with the characters of the illustrations.

Key words: fairy tale, children's books, illustration, sketches, coloring, characters, publishing.

Мануэла Адреани

ПЕРЕВОД СКАЗКИ В ИЗОБРАЖЕНИЕ: ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ОТ ЭСКИЗА К ФИНАЛЬНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Резюме

Я хотел бы поговорить о том, как я начал иллюстрировать детские книги и что значит «порождать» сказку при помощи изображений. Я расскажу как изображения начинают приходить мне в голову, когда я читаю текст, и как персонажи ведут себя и оживают на бумаге. Я расскажу о своих отношениях с карандашом и бумагой, а также о том, что мне не терпится сделать окончательную разметку таким же свежим и динамичным, как обычно бывает в скетче (хотя часто проигрываю). Я расскажу об эмоциях, которые вызывают цвета, и о том, как я общаюсь с персонажами иллюстраций.

Ключевые слова: сказка, детские книги, иллюстрация, наброски, раскрашивание, персонажи, издание.

Համիկ Մատիկյան
Շիրակի հայագիտական կենտրոն

ՔՆԱՄՈՒՏԻ ՏԵՔՍՏԵՐԻ ՄԻՋԺԱՆՐԱՅԻՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄԸ

Լինե՛ր հեռու մի անկյուն,
Լինե՛ր մանկան արդար քուն,
Երազի մեջ երջանիկ,
Հաշտ ու խաղաղ մարդկություն:
Հովհ. Թումանյան

Մանկական բանահյուսության մեջ ուրույն դերակատարում ունեն քնամուտի տեքստերը: Մեր կողմից առաջադրված *քնամուտ* եզրը տարողունակ է և ըստ էության արտահայտում է թե՛ նախաքնային, թե՛ քնաբեր իմաստները: Հարկ է ընդգծել այն իրողությունը, որ քնամուտի տեքստերի ժանրային ընտրությունը համեմատաբար բարդ խնդիր է: Այս առումով ուշագրավ են քնամուտի միջավայրին նպաստող պայմանները:

Քնամուտի տեքստերը, մասնավորապես օրորոցայինը և հեքիաթը՝ որպես մանկաշխարհին առնչվող կայուն ժանրատեսակներ, հաճախ ենթարկվում են ժանրային փոխակերպման: Վերջինս պայմանավորված է նաև քնարական հերոսի (երեխա) և ասացողի գործոնով: Քնարականությունը քնամուտի տեքստերի հիմնակերպն է՝ «կենսաձևը», ուստի քնամուտի երգը կարելի է բնորոշել որպես քնարական երգի ուրույն տեսակ:

Թեպետ հեքիաթը էպիկական սեռի բանահյուսական ծագում ունեցող ժանր է, որին բնորոշ է պատմողականությունը, սակայն ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ շատ հաճախ հեքիաթը մտնում է քնարական երկերի տիրույթ և վերջինս դառնում է երգային, հանգիստ, առանց գործողությունների տեքստ:

Հեքիաթի և օրորի ժանրային բնութագրումը քնամուտի տեքստերի համապատկերում բավականին բարդ խնդիր է, քանի որ առավելապես գործ ունենք բանավոր հյուսվող, ավանդվող տեքստերի հետ:

Ըստ էության, հեքիաթի տեքստը ծավալվում է երկու միջավայրերում՝ մանկախնամ և մանկախաղաց: Երկու տեսակներն էլ ինչ–որ առումով պահանջում են հատուկ միջավայր՝ ասելիքը պատումով կամ երգով մատուցելով:

Երգը՝ որպես մանկաշխարհի կարևոր բաղադրիչ, հարազատ է երեխաների ներաշխարհին: Հետևաբար մանկական բանահյուսության յուրաքանչյուր տեքստատեսակ կամ դրսևորում, այդ թվում՝ հեքիաթը, կարող է որպես երգ մատուցվել: Երեխաների երգաստեղծ բնությունն ու էությունը լավագույնս արտահայտվում են հետևյալ վերլուծական հատվածում.

Խաղալիս երեխաները հաճախ սկսում են երգել: Նրանք տարբեր ձևով են երգում, երբեմն իրենց սեփական լեզվի հորինած բառերով, երբեմն մայրենի լեզվի բառերով: Մերթ դա առանց խոսքերի մի պարզ մեղեդի է, մերթ՝ ուրախ և փութկոտ բացականչություններ հիշեցնող, ռիթմի ենթարկված հնչյուններ, որոնք արտահայտում են երեխայի տրամադրությունը: …Երեխաներն անգիտակցաբար ստեղծում են ռիթմեր, մեղեդիներ և բառեր: Դա մանկական գիտակցության խորքում ծնվող ստեղծագործական պրոցես է (Ստոլկովսկի 1962, 63):

Վերնագրային և բովանդակային մակարդակներում ևս նկատում ենք հեքիաթի և օրորոցայինի որոշակի նույնացում. Ղ. Աղայանի «Փոքրիկ հեքիաթը» և Ս. Մարշակի «Հեքիաթ հիմար մկնիկի մասին» ստեղծագործությունները հատվածաբար հաստատում են այդ իրողությունը.

ՓՈՔՐԻԿ ՀԷՔԻԱԹ
Անտառի միջում մի ճոճ կար կապած,
Մի սիրուն տղա ճոճումը դրած,
Ճօճը կապած էր փափուկ ուռերով,
Տղան բարուրած թարմ տերևներով,
Քամին օրօրեց, պախրան ծիծ տըւեց,
Տղան մեծացաւ, շատ մեծ մարդ դառաւ…

(Աղայեանց 1908, 19):

ՀԵՔԻԱԹ ՀԻՄԱՐ ՄԿՆԻԿԻ ՄԱՍԻՆ
Մուկն է երգում բնում նստած.
–Քնի՛ր, ձագուկ, գիշեր է խոր,
Հացի կեղև ես քեզ կտամ,
Ու մի քիչ էլ մոմի կտոր

(Մարշակ 1986, 9):

Բերված երկու տեքստերն էլ կարող են մեղեդայնություն ձեռք բերել՝ դառնալով երգ: Ասվածն ակնհայտ է «Հեքիաթ հիմար մկնիկի մասին» ստեղծագործության սկզբնատողում՝ «Մուկն է ***երգում*** բնում նստած»: Ըստ էության, բերված երկու տեքստերն էլ ավելի շատ քնամուտի երգեր են, քան հեքիաթ՝ այդ եզրի ավանդական ընկալմամբ:

Օրորոց (*ճօճ*) և *հեքիաթ* բառային միավորները ունեն առատ բաշխվածություն թե՛ օրորերգի, թե՛ հեքիաթի տեքստերում:

Հետևյալ օրորոցայինում հանդիպում ենք հեքիաթի չափածո նկարագրման.

Հեքիաթները մեծանում,
Բայց երբեք չեն վերջանում,
Այցելում են ողջ կյանքում,
Թե՛ քնած, թե՛ արթուն

(Արտուտիկ, մանկական երգեր 1988, 51):

Ըստ էության, քնի միջավայրը ձևավորվում է հատուկ պայմաններում, ժանրային որոշակի տեսակների ներմուծմամբ: Մեզ հայտնի քնամուտի օրորը և հեքիաթը ներհյուսվելով երբեմն փոխում են իրենց ժանրին ներհատուկ հատկանիշները՝ ըստ օրորասացի/ հեքիաթասացի, ինչպես նաև ունկնդրողի պահանջների: Նշենք, որ առավել ուշագրավ են այն հեքիաթները, որոնք պատումային լինելով հանդերձ, երբեմն հարում են օրորոցային երգատեսակին և դառնում են երգային: Մյուս կողմից, առանձին դեպքերում օրորը, հատկապես հուշ օրորի տեսակը, երգականից վերածվում է պատումայինի՝ մասնակիորեն պահպանելով նաև բուն ժանրատիպը: Հեքիաթ–օրոր, օրոր–հեքիաթ փոխակերպումը անխուսափելի է: Ասվածի վկայությունն են Հովհ. Թումանյանի մանկական ստեղծագործությունները:

Ըստ որոշ բանասացների՝ թումանյանական հեքիաթներն ու մանկական երկերը քնամուտի հրաշալի միջավայր են ապահովում: Բանասաց Արեգնազան Թադևոսյանը, նշում է. «*Թումանյանի «**Ուլիկը**» հեքիաթը ես ոչ թե պատմել եմ, այլ երգել*: *Երգը ուրիշ համ ու հոտ ունի. երգի միջոցով ես առավել շուտ փոխանցում քո սերն ու նվիրական ջերմությունը օրորոցում պառկած երեխային*»: [1]

Մեր համոզմամբ՝ նշված հեքիաթը երգական է դառնում երկու պատճառով՝

ա) ծառայում է որպես քնամուտի տեքստ,

բ) մոր և ձագուկի կապն է մատնանշում:

Ուշագրավ մի հանգամանք. Հ. Սևանի «*Ուլիկը*» մանկական ստեղծագործությունը, բովանդակային աղերսներ ունի Թումանյանի համանուն հեքիաթի հետ.

Չարաճճի մի սև ուլիկ,
Իր մայրիկից հեռու,
Խաղ էր անում կանաչ դաշտում,
Թռչում գետ ու առու:
Իսկ մայրիկը միտք էր անում,
Տանը սված–ծարավ,
Չլինի՞ թե գայլը ճամփին
Իմ բալիկին տարավ

(Մանկական ստեղծագործությունների ընտրանի 1999, 10):

Ենթադրաբար, այն հեքիաթները, որոնք պարունակում են չափածո հատվածներ, առավել շուտ են «հարմարվում» օրորասացին և թափանցում են մանկանոցի քնամուտ տարածք: Համանման հեքիաթ է Ղ. Աղայանի «Ուլերն ու գայլը»:

Գայլը գալիս է կամաց–կամաց, թաթով զարկում է դռանը և ասում.
Չալիկ–մալիկ ուլիկներ,
Չալպըտուրիկ այծիկներ,

---

[1] Արեգնազան Մխիթարյան. բանասաց: Ծնվել է 1952 թ. Գյումրիում: Ունի բարձրագույն կրթություն: Նախնիները գաղթել են Պարսկահայաստանից (Հ. Մատիկյանի գրառումներից, անձնական պահոց):

Ելէք դուռը բաց արէք,
Ես ձեզ համար կուրծս լի,
Կաթ եմ բերել խղալի:
Ուլերը մի լաւ ականջ են դնում և հասկանում են, որ դուռը բախողը իրանց մայրը չէ, և պատասխանում են.
– Դու մեր մայրը չես. մեր մօր ձայնը քաղցր է ու բարակ, խսկ քո ձայնը հաստ է ու խռպոտ. մեր մայրը դուռը պոզերովն է բախում, խսկ դու չանգռտում ես ճանկերովըդ
(Աղայեանց 1908, 33):

Ուլիկի կերպարի մասին հիշատակվող հեքիաթներում և չափածո ստեղծագործություններում ընդհանրական են մոր անհանգստությունը, տագնապն ու ձագուկին վերահաս վտանգից զերծ պահելու ձգտումը: Այս կենտրոնաձիգ մղումով էլ ծնվում է հեքիաթ–երգը, որը հաճախ էլ աննկատելիորեն փոխակերպվում է օրորերգի, որը, ըստ էության, երգասաց մոր պահպանիչ աղոթքն է՝ առ ձագուկը:
Մեկ այլ բանասաց նշում է.

Ես մտածում եմ, որ երեխային կարող եմ պատմել և՛ խոսքով, և՛ երգով, որովհետև երեխան պիտի իմանա և՛ խոսքի հզորությունը, և՛ երաժշտությունը: Նախընտրում եմ հեքիաթը երգելով պատմել, քանի որ առաջին հոգևոր սնունդը տալիս է երաժշտությունը[1]:

Բանասացներից Շուշի Թումանյանն էլ ընդգծում է.

Ես հաճախ եմ փոփոխություններ կատարում, որ իմ երեխան միշտարթուն լինի, չձանձրանա, որ միշտ նկատի ձայնիս փոխվելը՝ երգելուց դեպի խոսք և հակառակը: Օրորելու տեսակ էլ կա, որ որպէս խաղ է ընկալում տղուկս: Եւ սրանից շատ է ուրախանում[2]:

Մանկախնամի հոգեվիճակը գերկարևոր է քնամուտի տեքստը *երգելով* կամ *պատմելով* ասելու համար: Հուզական ապրումները, մտքերը շատ հաճախ ձևավորվում են երգային միջավայրում:
Օրորոցայինը և հեքիաթը կարող են թե՛ երգվել, թե՛ պատմվել: Ընդգծենք այն գործոնները, որոնք ընդհանուր են օրորի և հեքիաթի համար.
ա) ունեն ասացող և ունկնդիր,
բ) ձևավորվում են քնամուտի միջավայրում,
գ) ունեն հոգեթափանց հատկություն:

---

1 Անի Արշակյան. բանասաց: Ծնվել է 1979 թ. Լենինականում: Նախնիները գաղթել են Բասենից:

2 Շուշան Շուշի Թումանեան. բանասաց: Ծնվել է 1988 թ. Լոռու մարզի Շնող գյուղում: Նախնիները գաղթել են Մուշ–Բայազետից (մորական կողմը), (Հ. Մատիկյանի գրառումներից, անձնական պահոց):

Ա. Ջիվանյանը, «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր» հրաշապատում հեքիաթը որպես արքիտեքստ» մենագրության մեջ ընդգծելով հեքիաթի տեքստի առանձնահատկությունները, շեշտում է.

Հեքիաթի մեկ այլ կարևոր առանձնահատկություն է նրա ընդհանրությունը տրանսային հոգեվիճակի հետ: Փաստական նյութի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս առանձնացնելու հեքիաթալսման տրանս, որ բանագիտության և հոգեբանական տարբեր դպրոցների կողմից արդեն ընդունված փաստ է: Հեքիաթալսման տրանսից զատ, հավաստապես գոյություն ունի հեքիաթասացության կամ պատմողական յուրօրինակ տրանս, առանձնահատուկ հոգեզգայական վիճակ, որի մեջ ասացողը կարող է հայտնվել հեքիաթասացության ընթացքում»

(Ջիվանյան 2008, 77):

Ամփոփելով նշենք, որ մեր քննարկած ժանրերը ի սկզբանե հյուսվում են թե՛ որպես օրորերգ, թե՛ որպես հեքիաթ: Հաճախ էլ ձուլվում են և դառնում անտրոհելի տեքստ: Տեղին է հիշատակել Կոմիտաս վարդապետի խոսքը. *ժողովուրդը երգում է այնպես, ինչպես խորհում է ու խոսում: Երգը և խոսքը միատեսակ կարողություն է, որքան լավ խորհի մարդը, այնքան լավ կխոսի ու կերգի*

(Բրուտյան 2009, 64):

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Արտուտիկ, մանկական երգեր (1988), Կազմեց՝ Վ. Խաչատրյանը, Երևան, «Արևիկ»:

Բրուտյան Ց. (2009), *Կոմիտաս. հայոց Փարոսը*, Երևան, Հայաստան հրատ.:

Հայոց լեզուի նոր բառարան (1968), Արտաշէս Տէր Խաչատուրեան, Հրանդ Գանգրունի եւ Փարամազ Կ. Տօնիկեան, Պէյրութ, Կ. Տօնիկեան եւ Որդիք Հրատարակչատուն:

Մարշակ Ս. (1986), *Մանուկների համար*, /թարգմ.՝ Ռ. Ղարիբյան և ուրիշներ/, Երևան, «Լույս»:

Մանկական ստեղծագործությունների ընտրանի (1999). Երևան, Զանգակ–97:

Պատկերաւոր այբբենարան (1908), Ցօրինեց Ղ. Աղայեանց, Մեծերի և փոքրերի համար, երկրորդ տպագրութիւն, Թիֆլիս, «Պրօգրէս»:

Ջիվանյան Ա. (2008), «*Երկնքից ընկավ երեք խնձոր*» *հրաշապատում հեքիաթը որպես արքիտեքստ*, Երևան, Զանգակ–2008:

Ստոկովսկի Լ. (1962), *Երաժշտությունը բոլորիս համար*, Երևան, Հայպետհրատ:

Հասմիկ Մատիկյան

ՔՆԱՄՈՒՏԻ ՏԵՔՍՏԵՐԻ ՄԻՋԺԱՆՐԱՅԻՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄԸ

Ամփոփում

Մանկանոցի միջավայրը ձևավորվում է հատուկ պայմաններում և ունի ուշարժան տեքստատեսակներ: Հեքիաթը և օրորը՝ որպես մանկախնամ տեքստերի

տարատեսակներ, երբեմն փոխում են իրենց ժանրային առանձնահատկությունները: Որպես քնամուտի պատումային տեսակ՝ հեքիաթը կարող է փոխակերպվել և երգվել: Նույն կերպ որոշ օրորոցայիններ, մասնավորապես հուշ–օրորները, ձեռք են բերում հեքիաթի ժանրին բնորոշ առանձնահատկություններ:

Բանալի բառեր. ժանր, երգ, բանասաց, փոխակերպում, չափածո, պատմել:

Hasmik Matikyan

CROSSGENERIC TRANSFORMATION OF BEDTIME TEXTS

Summary

The milieu of the nursery is shaped under specific conditions and has its favourite text types. Fairy tales and lullabies as major varieties of nursery texts often shift their generic features. As bedtime narratives fairy tales may sometimes transform and become singable. In a similar way some lullabies, memory lullabies in particular, acquire features of a fairy tale.

Key words: genre, song, narrator, transformation, verse, narrate.

Асмик Матикян

МЕЖЖАНРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ «УСЫПЛЯЮЩИХ» ТЕКСТОВ

Резюме

Детская «усыпляющая» среда формируется в определенных условиях и имеет свои особые жанры. Сказки и колыбельные как основные тексты в контексте «детской» часто отклоняются от своих жанровых характеристик, перенимая признаки текстов других жанров. Так, «сказки на ночь» могут рассказываться напевом, так же как и колыбельные (например, колыбельные–воспоминания) могут перенять нарративную форму повествования, приобретая черты сказки.

Ключевые слова: жанр, песня, нарратор, трансформация, стихотворный, рассказать.

Լուսինե Հայրիյան
ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՆ ՈՒ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գեղարվեստական թարգմանությունը եղել և մնում է գրականությունների փոխազդեցության ու փոխհարստացման գլխավոր միջոց: Թարգմանչությունը կարևորվել է մեզանում դեռևս հայ գրականության զարգացման արշալույսին՝ 5–րդ դարում, երբ ձեռնարկվում է օտարալեզու (հունարեն և ասորերեն) երկերի թարգմանության և փոխադրության գործընթացը: Պլատոնի, Արիստոտելի, Փիլոն Ալեքսանդրացու, Բարսեղ Կեսարացու, Գրիգոր Նյուսացու և այլոց երկերի բարձրորակ թարգմանություններին տրվում էին հաճախ հայկական նրբերանգ և շունչ, կցվում անհրաժեշտ ծանոթագրություններ:

Թարգմանչության մշակութային–քաղաքակրթական դերի գիտակցական արժևորման կարևոր փուլերից մեկը շաղկապվում է Հ. Թումանյանի անվան հետ, ով թողել է թարգմանական հարուստ ժառանգություն՝ հենվելով թարգմանաբանական որոշակի դրույթների ու մեթոդաբանության վրա: Թումանյանը թարգմանել և փոխադրել է ռուսական, գերմանական, արաբական, հնդկական, ինչպես նաև ամերիկյան հնդկացիների հեքիաթներ («Գրիմ եղբայրների հեքիաթները» (1914–1915), «Ռուսական հեքիաթներ» (1916), «Օտար հեքիաթներ» (1916))՝ նախապատվությունը տալով բարձրարժեք բնագրերի ընտրությանը, որոնք տարբեր ժողովուրդների միջմշակութային փոխազդեցությունների աղբյուր են հանդիսանում և կարող են հոգեհարազատ լինել հայ ընթերցողին: Հեքիաթի և բանահյուսական այլ ժանրերի նկատմամբ Թումանյանը ցուցաբերել է գիտնական–բանասերի պատասխանատվություն՝ մշտապես հետազոտական դիտակետում պահելով դրանք. «Պետք է օգտագործել ժողովրդի հարուստ բանահյուսությունը: Բայց դա բարդ գործ է, մեծ զգուշություն է պահանջում,–նկատում է բանաստեղծը» (Թումանյան 1969, 429): Բանահյուսություն–գրականություն ներդաշն միասնությամբ՝ Թումանյանը ստեղծել է գրականությունը առողջ լիցքերով կենսավորելու յուրօրինակ համակարգ. «Սա է էն ուղիղ ճանապարհը,– նկատում է նա,– որով հոսանք պետք է տալ, ներս բերել առողջ ժողովրդական ստեղծագործությունները և ուժեղ, հարուստ, կենդանի լեզուն» (Թումանյան 1951, 96): Բազմակողմանի են բանահյուսության հետ Թումանյանի ունեցած կապերն ու առնչությունները: Նրան հարազատ են եղել ինչպես ազգային, այնպես և այլ ժողովուրդների բանավոր ժառանգությունը: Բանաստեղծի արխիվային նյութերը (ծանոթագրություններ, նշումներ), բանագիտական ու բանահյուսական գրքերի հարուստ հավաքածուն և հոդվածաշարերը բացահայտում են Թումանյան

բանագետին: Թումանյանը ծանրակշիռ և դիպուկ դատողություններ է թողել տարբեր ժողովուրդների բանարվեստներում եղած ընդհանրությունների, փոխառնչությունների, ներթափանցումների և այլ բանագիտական հարցերի շուրջ. «Ինչպես էս կամ էն դարձվածքը,— գրել է Թումանյանը,— էնպես էլ ամբողջ պատմությունները անց են կենում աշխարհից աշխարհ, և ամեն աշխարհքում, ամեն արևի տակ, ամեն ժողովրդի բերանում առնում են մի ուրույն երանգ, համ ու հոտ: Եվ շատ անգամ նուրբ առանձնահատկություններն են, որ որոշում են մի ժողովրդի ստեղծագործությունը մյուսից, ոչ թե գործի ամբողջությունը: Հաճախ կհիասթափվեն էն մարդիկ, որոնք ուզում են էս կամ էն ժողովրդական ստեղծագործությունը էպոսի, հեքիաթի, առակի և նման գործերի սկիզբն ու ծնունդը կապել բացառապես իրենց հայրենիքի ու պապերի հետ» (Թումանյան, Թոփչյան 1939, 154):

Բանաստեղծի ստեղծագործական ձեռագրերը հնարավորություն են ընձեռում ծանոթանալ հեքիաթի վերաբերյալ կատարված նրա մեկնաբանություններին, մտահանգումներին, համակողմանի ուսումնասիրություններին, հեքիաթային խորհրդակարգերի նշանակությունը բացահայտող դիտարկումներին, դիցաբանությունների և տարբեր ժողովուրդների մոտ տարածում գտած հեքիաթների փոփոխակների համադրական հետազոտություններին (Վարդանյան 1986, 28–29): Նա ծանոթ էր ժամանակի հայ, եվրոպացի և ռուս բանագիտական մտքի նվաճումներին, ինչպես նաև տարբեր ժողովուրդների հեքիաթային շտեմարաններին, հետևաբար, կարող էր վստահորեն հայտարարել. «Բոլոր ժողովուրդների հեքիաթները հավաքել եմ, բոլոր հրատարակություններն իր ժամանակին գնել, պահել. ինչքա՜ն հեքիաթ ունեմ գրելու…» (Թումանյան 1969, 313):

Հ. Թումանյանը մշակել է գեղարվեստական թարգմանության որոշակի սկզբունքներ և տվել դրանց կենսագործման կատարյալ օրինակներ. «Թարգմանությունը ապակու տակ դրած մի վարդ է. գրեթե անկարելի է, որ թարգմանիչը տա բնագրի հարազատ բույրն ու հրապույրը, սակայն միշտ պահանջելի է, որ նա հավատարիմ մնա գործքի մտքին և հասկանալի տա ընթերցողին» (Թումանյան 1994, 124):

Մերժելով տառացի թարգմանությունը՝ նա ընտրել է ստեղծագործական ազատությունը՝ առաջնորդվելով հայկական հեքիաթի պոետիկական նորմերով: Թարգմանական արվեստի այդ գոհարները հարազատ են հայի հոգեբանությանն ու լեզվամտածողությանը, որոնք ամբողջացվել են Թումանյանի կենսափիլիսոփայության ու աշխարհայացքի տարրերով: Բանահյուսական նյութի հրաշագործ մշակը օտար հեքիաթներին վարպետորեն համադրել է նաև հայ ժողովրդական հեքիաթին և առասպելաբանությանը բնորոշ շերտեր: Թարգմանական հեքիաթների միջոցով Թումանյանը ներկայացնում է իր ընթերցողին օտար ժողովուրդների հեքիաթներն ու դրանց դիցաբանական շերտերը՝ շաղկապելով հյուսվածքին նաև հայ ժողովրդի առասպելական մտածողության առանձնահատկությունները: Ոչ մի այլ հեղինակի ստեղծագործություններում՝ առավել ևս թարգմանություններում, բանահյուսությունից վերցված թեմաները, մոտիվներն ու կերպարներն այնպես չեն ներդաշնակվել նյութին, ինչպես Թումանյանի մոտ:

Այսպես՝ «Ոսկի քաղաք» հեքիաթում, որն արդարորեն փոխադրություն է[1] համարվում, թարգմանիչը ինքնաշեն բանաստեղծական հատվածներից մեկում հիշատակում է Սիմուրղ հավքի մասին, որն ունի զմրուխտ թևեր: Ուշագրավ է, որ Թումանյանը միավորել է իրանական բանահյուսության Սիմուրղ հավքին և հայոց հեքիաթային Զմրուխտ դուշին՝ նկատելով նրանց գործառութային և արտաքին ընդհանրությունները.

Գոհ աշխարքից, գոհ իր կյանքից,
Սիմուրղ հավքի զմրուխտ թևին,
Երջանկության հայրենիքից
Գնում է նա, գնում կըրկին

(Թումանյան 1994, 261):

Թռչուններն ու դրանց խորհրդանիշ–կերպարներն իրենց ուրույն տեղն են գտել տարբեր կրոնաառասպելական պատկերացումներում և ժողովրդական բանավոր ստեղծագործություններում՝ գերակշռող դեպքերում առնչվելով վերին աշխարհի հետ: Հայկական հրաշապատում հեքիաթի հերոսի տեղափոխությունն անդրաշխարհ հաճախ իրականացվում է երախտագետ Զմրուխտ դուշի աջակցությամբ: Սիմուրղ գերբնական թռչունը նույնպես ստորին և վերին, մութ ու լույս աշխարհների միջնորդն է: Այսպես՝ պարսկական «Սիմուրղ հավքի օգնությունը» հեքիաթում Մալեք–Մուհամեդը ավագ եղբայրների դավերի արդյունքում հայտնվում է ստորին աշխարհում և Սիմուրղի ձագերին ազատում վիշապօձից՝ ստանալով երախտագետ թռչունի աջակցությունը (թռչունը բարձրացնում է նրան վերին աշխարհ) (Васильев 1998: 120): «Դյուցազն ու Սիմուրղ թռչունը» հեքիաթի հիմքում նույն մոտիվն է. կենտրոնական հերոսն, ազատելով Սիմուրղի ձագերին ծառնիվեր բարձրացող օձից, դարձյալ օգնություն է ստանում առասպելական չափերով թռչունից, որն իր թևերով կարող է ծածկել արևն ու թևերի շարժով փոթորիկ առաջացնել[2]: Թաջիկական հեքիաթում դրսևորվել է Սիմուրղի կտուցով հերոսի մարմինը ամբողջացնելու մոտիվը. հայկական հեքիաթներում, ի դեպ, հերոսի մարմինը կենդանացվում է Զմրուխտ դուշի փետուրով կամ լեզվով («Ակչի օղլի», «Արջին տղան», «Աժդահակը», «Լուս ու մութ աշխարք», «Երեք խնձոր», «Ղըմաթին նաղլը», «Սըմավոն թագավոր ու Գյուլ» և այլն) (Таджикские сказки. Богатырь и птица Симург: 1999–2019, Հայրապետյան 2008, 150):

Սիմուրղ կամ սիմուրգ (սինամրա, սենմուրվ) դիցաբանական թռչունը, համաձայն պարսկական առասպելների, բնակվում է գիտելիքների ծառի վրա, որի ճյուղերին աճում են աշխարհի բոլոր սերմերը: Նրա թռիչքից առաջացած տատանումների արդյունքում այդ սերմերը տարածվում են աշխարհով մեկ:

«Շահնամե» էպիկական պատումում Սիմուրղը լեռան բարձունքին ապրող ահռելի գիշատիչ է, որին անվանում են «հավքերի հավք» և «թռչունների արքա»: Նա

[1] Թարգմանությունը Յու. Դունգերնից:

[2] Սիմուրղ կամ Զմրուխտ հավքերին օձից փրկելու մոտիվում արտացոլված է արծիվ–վիշապօձ՝ կենաց ծառի վերին և ստորին բնակիչների հակադրությունը:

հերոսների գլխավոր հովանավորն է, ով երկնքին հասնող լեռնային բարձունքում խնամում և հովանավորում է մանուկ Զալին, ումից հրաժարվել էր հայրը՝ վերջինիս ալեհերության պատճառով: Նրա խորհուրդն ու օգնությունը Զալը ստանում է նաև կնոջ երկունքի ցավերի ժամանակ՝ կախարդական փետուրը կրակին տալով: Սիմուրղը սովորեցնում է Ռուստամին կարմրանի փայտից, որի պաշտամունքը լայն տարածում ունի իրանական մշակույթում, երկճյուղված նիզակ պատրաստել՝ Էսֆանդիարին հաղթելու համար (Васильев 1998: 124–132, Ղազարյան 2002, 482–483):

Վերոհիշյալ հեքիաթը բացում է «Ժուկով–ժամանակով» սկսվածքային բանաձևը, որը ավանդական կայուն բանաձև է, հայ հեքիաթին բնորոշ կառուցվածքային միավոր, և կրում է ազգային մտածողության դրոշմը. «Ժուկով–ժամանակով Հնդկաստանի Բենարես քաղաքում տիրելիս է լինում Ուքանա թագավորը» (Թումանյան 1994, 253): Բանաձևը վկայում է առասպելական ժամանակի ըմբռնման մասին, քանի որ հայ ավանդության մեջ ժամանակն անձնավորված է և կրում է *Ժուկ ու Ժամանակ* անունը, իսկ, ըստ հայոց հնամենի հավատալիքների՝ ժամանակը մշտնջենական է և գիտակցվում է իբրև ամեն ինչի սկզբնապատճառ, գերագույն զորություն, որն իշխում է ցերեկվա և գիշերվա կանոնավոր ընթացքը: Նա բարձր սարին բազմած ալեհեր ծերունի է՝ ձեռքին երկու կծիկ, որոնցից սպիտակը խորհրդանշում է ցերեկը, իսկ սևը՝ գիշերը: Հետևաբար, երբ սպիտակ կծիկն է արձակած սարնիվայր գլորում, լուսանում է, երբ սևն է գլորում՝ մթնում: Ականավոր բանագետ Կ. Մելիք–Օհանջանյանը «Միթրա–Միհրի արքանյակներն ու գործակալները» ուսումնասիրության մեջ զուգադրում է Զրվան Աքարանային (անվախճան ժամանակ, որը Ավեստայում տարբերակվում է Զրվան Դարգահվաղատայից՝ վերջացող ժամանակից) և Ժուկի հատկանշական գծերը՝ ընդգծելով բազմաթիվ ընդհանրություններ: Երկուսն էլ ալեհեր ծերունիներ են. Զրվանը բազմում է երկնքում, իսկ Ժուկ ու ժամանակը բարձր սարի գագաթին, որ փոխարինում է երկինքը: Զրվանը անձնավորում է երկինքն ու ժամանակը, Ժուկը՝ նույնպես: Հետևաբար, նա էլ է երկնքի ու ժամանակի աստվածություն, ինչպես Զրվանն է՝ իրարամերժ, հակոտնյա ուժերի՝ լույսի և խավարի, կյանքի և մահվան, բարու և չարի երկսեռ միասնություն, այնպես էլ Ժուկ ու Ժամանակը (Հարությունյան 2018, 445): Ժողովրդական «Պստիկ Միրզան և դև Գորգոչան» հեքիաթում, օրինակ, ծերունի Ժուկը ինքն է ներկայանում՝ նշելով իր գործառույթները. «–Ո՛րդի, կ՛ասէ, ես ժուկն ու ժամանակն եմ, սև կծկեմ՝ գիշեր է, սպիտակ կծկեմ՝ ցերեկ» (Սրվանձտյանց 1884, 146–161):

«Սազարած աղջիկն» ու «Գեղեցկուհի Վասիլիսան» հեքիաթներում զուգահեռաբար գործածվում են «պառավ» և «նանի» բառերը, որոնք տարածված անվանման ձևեր են հայ ժողովրդական հեքիաթներում և հանդիպում են պատմազգագրական բոլոր շրջաններում գրառված տեքստերում: «Նանեն» հայերենում անձնանուն է, նաև հայկական դիցարանի գերագույն աստծո՝ Արամազդի դուստրը, Անահիտի և Աստղիկի քույրը, մայրական իմաստնության ու ողջախոհության, ընտանեկան օջախի, հնարամտության, մայրության դիցուհին (Арутюнян 1982: 198):

Նրա անունը հայոց բարբառներում գոյակցել է *Նան*, *Նանե*, *Նանի* ձևերով: Ժամանակակից հայերենում «նանե» բառը գործածվում է թե՛ իբրև անձնանուն, թե՛ դիմելաձև: Ըստ Գր. Ղափանցյանի, Նանե աստվածուհու անունը հայկական դիցարան է ներթափանցել սուբարախուռիական և խեթական դիցարանների միջոցով: Աքքադական դիցարանում նա Շաուշկա և Հեպիտ աստվածուհիների ծառան է և կրում է *Նանիտա* անունը (Ղափանցյան 1967, 291): Պ. Լագարդը դիցանունը բխեցնում է սանսկրիտերեն *Նանա* բառից, Մ. Էմինը դիտում է իբրև Իշտարի անձնանուններից մեկը, իսկ Գ. Ջահուկյանը համարում է իրանական փոխառություն (Մելիք–Փաշայան 1963, 35–36, Ջահուկյան 1987, 56):

Թումանյանը «Баба–яга»–ն թարգմանել է «Կախարդ–պառավ» և «նանի» տարբերակներով: Ուշագրավ է, որ բանահյուսական սույն կերպարը որոշ հետազոտողներ, ինչպես Նանե դիցուհուն կապում են մայրության և մայրաստվածության հետ (Худзиньска–Паркосадзе 2019: 99–109):

Իտալական «Որոտ թագավորը» հեքիաթում Թումանյանը գործածում է «Անուճ Պաճուճների աշխարք», «Անուճ Պաճուճների երկիր» վախճանաբանական պատկերացումների հետ առնչվող առասպելական տարածքը, որն հայ առասպելաբանության մեջ համարվել է աշխարհի վերջը կամ ծայրը. «Թագավորը թեև իր մեջը շատ է ցավում, բայց ինչ աներ, ճար չուներ. անծանոթ հեքիմին քաշովը մին ոկի է տալիս ու իր խորհրդականի հետ միասին ճանապարհ է դնում դեպի Անուճ Պաճուճների երկիրը, Անլեզու աղջկա մոտ» (Թումանյան 1994, 288): Անուճ Պաճուճները կամ Անուճ Մաճուճները, համաձայն հների պատկերացումների, ասեղնաչափ կամ թզաչափ մարդուկներ են, որոնք հանդես են գալիս նաև հայ ժողովրդական հեքիաթներում.

Թաքավորն ըսեց.– ինչ ուզիփ:

Կնիկն ըսեց. –Ուզինք Անուճ –մաճուճըմ, թող բերե:

Թաքավորն ըսեց.— Անուճ մաճուճ ի՞նչ է:

Թաքավորի կնիկ ըսեց.— Անուճ–մաճուճ էն է, օր թիզ մը ուր բաժն է, խուրց մը ուր մորուքն է, յոթ թիզ լե ուր թերմաշն է

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ 1985, 198):

Ի մի բերելով՝ նկատենք, որ Թումանյանը թարգմանական հեքիաթներում թեև ցուցաբերել է ստեղծագործական ազատություն, ներմուծել հայ ժողովրդական լեզվամտածողությանն ու բանահյուսությանը բնորոշ տարրեր, սակայն, անկախ ստեղծագործության մշակութային պատկանելությունից, դրանք մնում են համաշխարհային մշակույթի գրական արժեքներ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Թումանյան Ն., Թոփչյան Էդ. (1939), *Թումանյանը քննադատ*, Երևան, Հայպետհրատ:

Թումանյան Հ. (1951), *Երկերի ժողովածու*, 4, Երևան, Հայպետհրատ

Թումանյան Ն. (1969), *Հուշեր և զրույցներ*, Երևան, Լույս:

Թումանյան Հ. (1994), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, 5, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատատարակչություն:
Կարապետյան Լ., Ինճիկյան, Ար., Հակոբյան Պ. (1969), *Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Հարությունյան Ս. (2018), *Հայ առասպելաբանություն*, Երևան, «Անտարես»:
Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (1985), Անուճ–Մաճուճ, Երևան. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
Հայրապետյան Թ. (2008), «Վիպասանքի» հնագույն առասպելների դրսևորումները «Սասնա ծռեր» դյուցազնավեպում և հայկական հրաշապատում հեքիաթներում, *Պատմա–բանասիրական հանդես*, 2, 142–155:
Ղազարյան Վ. (2002), *Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան. Կենաց ծառ*, Երևան, Հայկական Հանրագիտարան հրատարակչություն ՊՈԱԿ:
Ղափանցյան Գ.(1967), *Հայոց լեզվի պատմություն. հին շրջան, Երևան, ԳԱԱ հրատ.*:
Մելիք–Փաշայան Կ. (1963), *Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
Ջահուկյան Գ.(1987), *Հայոց լեզվի պատմություն. նախագրային ժամանակաշրջան*, Երևան, ԳԱԱ հրատ.
Սրվանձտյանց Գ.1884, *Համով–հոտով*, Կ. Պոլիս, տպ. Գ. Պաղտատլեան:
Վարդանյան Ա. (1986), *Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթները. ստեղծագործական պատմության հարցեր*, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.
Арутюнян С. Б. (1982). Нанэ // «Мифы народов мира», II, Москва. «Советская Энциклопедия».
Богатырь и птица Симург (*Таджикские сказки*). http://www.dragons–nest.ru, մուտք՝ 1999–2019.
Васильев М. А. (1999). *Язычество восточных славян накануне крещения Руси. Москва*: «*Индрик*».
Худзиньска–Паркосадзе А. (2019). Парадигма инициации в сказке «Василиса Прекрасная». Вестник славянских культур, 51. 99–115.

Լուսինե Հայրիյան

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՆ ՈՒ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ամփոփում

Հովհ. Թումանյանը թողել է թարգմանական հարուստ ժառանգություն՝ հենվելով թարգմանաբանական որոշակի դրույթների և մեթոդաբանության վրա: Նա թարգմանել ու փոխադրել է ռուսական, գերմանական, արաբական, հնդկական, ինչպես նաև ամերիկյան հնդկացիների հեքիաթներ՝ նախապատվությունը տալով բարձրարժեք բնագրերի ընտրությանը, որոնք տարբեր ժողովուրդների միջմշակութային փոխազդեցությունների աղբյուր են հանդիսանում: Բանահյուսական նյութի հրաշագործ մշակը օտար հեքիաթներին վարպետորեն համադրում է նաև հայ ժողովրդական հեքիաթին և առասպելաբանությանը բնորոշ շերտեր: Այսպես, «Ոսկի քաղաքը» հեքիաթում, որ փոխադրություն է համարվում, կիրառում է «Ժուկով–ժամանակով» սկսվածքային բանաձևը, իսկ ավանդական

կայուն բանաձևերը հեքիաթի կառուցվածքային կարևոր միավորներ են, որոնք կրում են ազգային մտածողության դրոշմը: Հիշյալ բանաձևը վկայում է առասպելական ժամանակի ըմբռնման մասին, քանի որ հայ ավանդության մեջ ժամանակն անձնավորված է և կրում է Ժուկ ու ժամանակ անունը, իսկ, ըստ հայոց հնամենի հավատալիքների, ժամանակը մշտնջենական է և գիտակցվում է իբրև ամեն ինչի սկզբնապատճառ, գերագույն զորություն, որն իշխում է ցերեկվա և գիշերվա կանոնավոր ընթացքը:

Բանալի բառեր. Թումանյան, թարգմանություն, հեքիաթ, բանահյուսություն, բանաձև, առասպելաբանություն, ժամանակ, պոետիկա, խորհրդանիշ:

Lusine Hayriyan

HOVH. TOUMANIAN'S TRANSLATIONS OF FAIRY TALES AND ARMENIAN FOLKLORE

Summary

Hovhannes Toumanian's legacy of fairy tale translations is very rich, and relies on certain translation principles and methodology. He has translated and retold Russian, German, Arabic, Indian and American Indian folktales, preferring to choose valuable original texts, which can become sources of cross–cultural interaction. The brilliant expert of folklore skillfully combines layers of Armenian folktale and mythology. In the fairy tale "The Golden City", which is a rendering rather than a translation, the opening formula of Armenian folk tales (*zhukov zamanakov*) is used. It is well known that traditional formulas are important structural units of tales that bear the imprint of national mindset. The above–mentioned formula indicates the perception of a mythical time, since in the Armenian tradition time is personified and bears the name Zhuk and Zhamanak. According to ancient Armenian beliefs time is everlasting and is perceived as the primary source, the supreme power of all things that govern the day and the night, symbol.

Лусинэ Айриян

ПЕРЕВОДНЫЕ СКАЗКИ ТУМАНЯНА И АРМЯНСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Резюме

Ованес Туманян оставил богатое переводческое наследие, основанное на определенных принципах и методологии перевода. Он перевел и изложил русские, немецкие, арабские, индийские сказки и сказки американских индейцев, тщательно выбирая лучшие оригиналы, которые могут стать источниками межкультурной коммуникации. Чудотворный мастер слова искусно сочетал элементы, характерные армянским народным сказкам и мифологии. Так, в сказке «Золотой город», которая считается пересказом, используется традиционная формула начала армянской сказки (*ժուկով–ժամանակով*). Традиционные формулы являются важными структурными единицами сказки, содержащими признаки национального мышления. Приведенная выше формула свидетельствует об особом восприятии мифологического времени,

поскольку в армянской традиции время персонифицировано и носит имя Жук и Жаманак.

Ключевые слова: Туманян, перевод, сказка, фольклор, формула, мифология, время, поэтика, символ.

Վարդուհի Բալոյան
Իրական դպրոց, Գյումրիի մասնաճյուղ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ՈՒԼԻԿԸ» ՀԵՔԻԱԹԸ ԳՐԱԲԱՐՈՎ

«Լեզուն է ամեն մի ժողովրդի ազգային գոյության և էության ամենախոշոր փաստը, ինքնուրույնության ու հանճարի ամենախոշոր դրոշմը, պատմության ու հեռավոր անցյալի կախարդական բանալին, հոգեկան կարողությունների ամենաճոխ գանձարանը, հոգին ու հոգեբանություն», – գրում է հայ մեծագույն գրող, թարգմանիչ, թարգմանաբան Հովհաննես Թումանյանը: Լեզուն քաղաքակրթության ստեղծարար առանցքն է, սեփական ազգին բնորոշ խորհուրդների համակարգը. իսկ գիրը՝ քաղաքակրթության հիմնարար բաղադրիչը: Հայկական քաղաքակրթության համար այդ առանցքը և ազգային տեսակի դիմադրողականության կարևորագույն միջոցներից մեկը մեսրոպագիր հայերենն է, որը նաև հանդիսանում է սերունդների կապը հավիտենության մեջ հարատև պահող հիմնասյունը:

Թարգմանությունը հայ գրականության զարգացման գործում կարևոր նշանակություն է ունեցել, իսկ թարգմանչաց շարժումը սկսվել է գրերի արարումից անմիջապես հետո: Որպեսզի ընկալենք, թե որքան է հայը կարևորել թարգմանությունը՝ որպես քաղաքակրթությունների հաղորդակցման զորեղ միջոց, հարկ է նշել, որ հայ եկեղեցին սահմանել է «Սրբոց թարգմանչաց վարդապետացն մերոց» եկեղեցական տոնը՝ ի մեծարումն Մաշտոցի և հայ առաջին թարգմանիչների:

Սույն հոդվածում ներկայացվում է Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթներից մեկի՝ 1907 թվականին գրված «Ուլիկ»–ի թարգմանությունը. սակայն հեքիաթը թարգմանվել է ոչ թե օտար լեզվով, այլ դասական հայերենով: Փորձելու ենք հասկանալ, թե որքանով փոխըմբռնելի է միևնույն հեքիաթի՝ նույն լեզվի երկու տարբեր լեզվավիճակներով մեկնաբանությունը:

Քանի որ որպես թարգմանության նյութ ընտրվել էր Թումանյանի ամենամաքուր ու զողտրիկ հեքիաթներից մեկը, փորձեցինք նոր ժամանակների առանցքից նայել, թե ինչպես է մեծ գրող, թարգմանիչ և թարգմանաբան Թումանյանը վերաբերվել դասական հայերենին գրական հայերենի կերտման ընթացքում: Թումանյանն իր ստեղծագործական մեծածավալ ժառանգութան մեջ սերունդներին է թողել նաև անգնահատելի թարգմանական գործեր, որոնք մինչ օրս արժեքավոր են համարվում: Միաժամանակ, նա կարևորել է լեզվի դերը, որպես ազգապահպանման հզոր միջոց. «և շատ էլ չէին սխալվում հներում, եթե լեզու ասելով ազգ էին հասկանում,–գրել է Թումանյանը, սակայն հատկանշական է, որ նա չի տեսել դասական հայերենը՝ որպես ազգի վերածննդի գործոն. «Ոչ էլ …… անդրադառնալու եմ գրաբարի ու աշխարհաբարի կռվին, որ վաղուց վերջացած է արդեն»,– գրել է նա «Հայոց գրական լեզվի խնդիրը» հոդվածում (Թումանյան 1988, 283):

Անհերքելի է, որ լեզուների իմացությունը և թարգմանության հնարքներին տիրապետելը համաշխարհային մշակութային ժառանգությանը հաղորդակից դառնալու բացառիկ հնարավորություններ է տալիս, ձևավորում ճկուն մտածողություն և հոգեկերտվածք. սակայն, հատկանշական է, որ հենց մայրենի լեզվով են զգում, ձևավորում լեզվամտածողությունն ու ինքնությունը… Հայ ազգի ոգեղեն էության կրողը հենց դասական հայերենն է, որի միջոցով հնարավոր է ազգին օժտել լեզվամշակութային միասնականությամբ: Բնութագրելով իր ժամանակի լեզուները՝ Եղիշեն իր մի անտիպ աշխատության մեջ հայերենն անվանում է համեղական՝ «համեղական՝ հայն, որ կարէ զամենն յինքն ամփոփել» (Մատենադարան, ձեռ. N 1267, էջ 48բ):

Վերջին տարիներին դասական հայերենի նկատմամբ հետաքրքրությունն առավել մեծացել է ոչ միայն բանասերների և լեզվաբանների շրջանում, այլ նաև ամենատարբեր մասնագիտություններ և հետաքրքրություններ ցուցաբերող մարդկանցում… գրվում են գրաբարով ուսումնական նոր ձեռնարկներ, տեքստեր, կատարվում են թարգմանություններ ինչպես արևեահայերենից գրաբար, այնպես էլ այլ լեզուներից… Այս փորձերը վկայում են, որ գրաբարը ոչ միայն անցյալին է վերաբերում, այլև կարող է միանգամայն բնական, կենդանի, ըմբռնելի և ընկալելի հնչել արևելահայերեն կամ արևմտահայերեն լեզվակիրների համար, ավելին, հաճախ շատ ավելի ըմբռնելի լինել, քան հայերենի բարբառները:

Հետաքրքրական է, որ վերջին տասնամյակներում մեծ թվով ժամանակակից գրականություն թարգմանվում է այնպիսի դասական լեզուներով, ինչպիսիք են լատիներենը և հին հունարենը, այսինքն, մարդիկ գիտական և փորձարարական հետաքրքրություն են ցուցաբերում դասական և գործածությունից առերևույթ և «առվայր մի» դուրս մղված լեզուների նկատմամբ: «Հարրի Փոթերը և Փիլիսոփայական Քարը», «Գաղտնիքների Սենյակը», «Ալիսը Հրաշքների Աշխարհում», «Վինի Թուխը» և այլ աշխարհահռչակ ստեղծագործություններ թարգմանվել են լատիներեն և հին հունարեն լեզուներով՝ ապահովելով վաճառքի մեծ ծավալներ: Ավելին, թարգմանություններն արժանացել են մեծ ուշադրության և՛ մամուլում, և՛ տարբեր տարիքի ընթերցողների շրջանում, և՛ գրականագիտական շրջանակներում, ինչպես նաև դարձել հետաքրքիր, զվարճալի և արդյունավետ դաս վարելու հրաշալի միջոց դասական լեզուներ դասավանդող մասնագետների համար:

Նման փորձերն օգնում եմ նաև հասկանալու, թե որքանով լեզուն կարող է արտահայտել նոր մտքեր, գաղափարներ, հասկացություններ և ոլորտային եզրույթեր, տեղանուններ և այլն:

Այս փուլում «Ուլիկի» թարգմանությունը փորձնական էր, փոխըմբռնելիությունը հասկանալու, ծանոթ տեքստերն ու առօրեական զրույցները գրաբարով հնչեցնելու տեսանկյունից: Պետք է ընդունել, որ գրաբարը տարածական և ժամանակային առումով հեռացած, բայց օտարացած չէ, հայոց հավերժի կապն ապահովվում է գրաբարի միջոցով: Ներկայացնելով հեքիաթը դասական հայերենով՝ փորձելու ենք հասկանալ, թե ինչպես է հնչում սիրելի հեքիաթը, և որքանով են փոխըմբռնելի և ախորժելի «համեղեն» լեզվի երկու լեզվավիճակների կերպավորումները: Թարգմանությունից զատ պատրաստվել է հեքիաթի ձայնագրված տարբերակը՝ որպես միջնշանային ներլեզվական մեկնաբանություն:

Առաջարկում ենք «Ուլ»–ը դասական հայերենով:

ՈՒԼ
Ի մէջ խորոյ անտառի էր այծ մի և էր նորա ուլ մի գեղեցիկ:
Այծն ալրն ողջոյն թողու զուլ ի տանն և յարաւտ երթայ. արածէ և յերեկոյի լի ստեամբք ի տուն դառնայ, զդուռն բախէ, պապաչէ / մկկայ և կոչէ.
Սեա՛ւղ փոքրիկ,
Որդեա՛կ գեղեցիկ,
Զբաւսայ լեռնէ ի լեառն,
Կաթն արարի վասն քոյ,
Բա՛ց զդուռն՝ ի ներքս մտից,
Զանոյշ անոյշ ստինս իմ տաց քեզ.
Սեա՛ւղ փոքրիկ,
Որդեա՛կ գեղեցիկ:
Ուլն նոյնհետայն ի վեր թռչի և զդուռն բանայ: Մայրն զստինսիւր տայ նմա և վերստին ի յարաւտ երթայ:
Զայս ամենայն գայլ մի ի ծածուկ տեսանէ և ի միում երեկոյի յառաջ քան զայծն գայ, զդուռն զարկանէ և թանձու ձայնիւ իւրով կոչէ.
Սեա՛ւղ փոքրիկ,
Որդեա՛կ գեղեցիկ,
Զբաւսայ լեռնէ ի լեառն,
Կաթն արարի վասն քոյ,
Բա՛ց զդուռն՝ ի ներքս մտից,
Զանոյշ անոյշ ստինս իմ տաց քեզ.
Սեա՛ւղ փոքրիկ,
Որդեա՛կ գեղեցիկ:
Ուլն լսէ, լսէ, պատասխանի տայ և ասէ. այդ ո՞վ իցես. զքեզ ոչ ճանաչեմ: Մայր իմ այդպէս ոչ կոչէ: Ձայն նորա քաղցր է յոյժ և բարակ: Քոյդ՝ սաստիկ, անճոռնի: Զդուռն ոչ բացից… Ե՛րթ… Չկամիմ զքեզ…: և գայլն ի բաց գնացեալ հեռանայ:
Սեա՛ւղ փոքրիկ,
Որդեա՛կ գեղեցիկ,
Զբաւսայ լեռնէ ի լեառն,
Կաթն արարի վասն քոյ,
Բա՛ց զդուռն՝ ի ներքս մտից,
Զանոյշ անոյշ ստինս իմ տաց քեզ.
Սեա՛ւղ փոքրիկ,
Որդեա՛կ գեղեցիկ:
Ուլն զդուռն բանայ, ուտէ ի ստենէ և ցմայրն պատմէ.
Զոր ինչ եղև գիտե՞սդ մայրիկ: Սակաւ ինչ յառաջ քան զքեզ եկն ոք, եզարկ զդուռն և կոչէր.
Սեա՛ւղ փոքրիկ,
Որդեա՛կ գեղեցիկ:

Ասէր. բա՛ցզդուռն, այդստուարձայնթանձր էր նմա: Երկուցեալ պակեայ սաստկապէս և զդուռնոչբացի: Ասացի` չկամիմ, ի բա՛ց կաց աստի…
Աղէ՛ ա՛ւն, սեաւդ իմ անոյշ, աղէ՛ ա՛ւն. որչա՛փ բարի եղև, զի չբացեր, ասաց մայրն: Այն գայլն էր. եկն, զի զքեզ կերիցէ: Յորժամ մևսանգամ եկեսցէ` նմա մի՛ բացցես: Ասասջի՛ր. Ե՛րթ ի բաց, ապա թե ոչ` մայր իմ զքեզ սրովք եղջերաւք իւրովք սատակեսցէ չարաչար:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Թումանյան Հ. (1988), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, Հատոր 1–ին, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 283:
Խաչիկյան, Լ. (1945), *Մեկնութիւն Արարածոց Գրոց Եղիշէի Վարդապետի*, 817 http://digilib.aua.am/book/1394/1693/12416/?lang=en
https://www.mentalfloss.com/article/73311/10–popular–childrens–books–have–been–translated–latin

Վարդուհի Բալոյան

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ՈՒԼԻԿԸ» ՀԵՔԻԱԹԸ ԳՐԱԲԱՐՈՎ

Ամփոփում

Սույն հոդվածում ներկայացվելու է դասական հայերենի միջոցով Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթներից մեկի թարգմանությունը, և փորձելու ենք հասկանալ, թե որքանով է փոխըմբռնելի միևնույն հեքիաթի` նույն լեզվի տարբեր լեզվավիճակներով մեկնաբանությունը: Անհերքելի է, որ գրաբար ուսանած անձը ստանում է հայոց աշխարհի քաղաքակրթական ողջ գանձարանի կատարյալ բանալին, քանի որ հայ ազգի ոգեղեն էության կրողը հենց գրաբարն է, որի միջոցով հնարավոր է ազգին օժտել լեզվամշակութային միասնականությամբ: Փորձը ցույց է տվել, որ գրաբարը ոչ միայն անցյալին է վերաբերում, այլև կարող է միանգամայն ընկալելի հնչել արևելահայերեն կամ արևմտահայերեն լեզվակիրների համար: Ներկայացնելով հեքիաթը դասական հայերենով` փորձելու ենք վերականգնել հայկական դասական ժառանգության հետ հավերժական կապը:
Բանալի բառեր. գրաբար, դասական, լեզու, թարգմանություն, Թումանյան, լեզվամտածողություն, հեքիաթ, հայերեն:

Varduhi Baloyan

TRANSLATION OF TOUMANIAN’S “THE KID GOAT” INTO CLASSICAL ARMENIAN

Summary

This article discusses the translation experiment of Toumanian’s “The Kid Goat” into classical Armenian with an aim to demonstrate the degree of mutual intelligibility of the same tale in different varieties of the Armenian language. It has long been proven that knowledge of Classical Armenian is the most powerful key to ‘unlock’ the treasures of Armenian civilization. Classical Armenian is the bearer of Armenian spiritual awareness,

which indexes linguistic and cultural unity of the nation. Our experience has revealed that Classical Armenian is not limited within the boundaries of the past; it is mutually intelligible by the native speakers of both Western and Eastern Armenian. Through the presentation of the tale in Classical Armenian we will bridge the lost heritage of Armenian eternity.

Key words: classical Armenian, classical, language, translation, Toumanian, mindset, fairy tale, Armenian.

Вардуи Балоян

ПЕРЕВОД СКАЗКИ ТУМАНЯНА «КОЗЛЕНОК» НА КЛАССИЧЕСКИЙ АРМЯНСКИЙ ЯЗЫК

Резюме

В статье рассматривается перевод одной из сказок Туманяна на классический армянский язык с целью продемонстрировать степень восприятия одной и той же сказки в двух формах одного и того же языка. Доказано, что знание классического армянского является действенным ключом для познания сокровищ армянской цивилизации. Носителем армянского духовного сознания является сам классический армянский язык, который является показателем языкового и культурного единства народа. Наш опыт показывает, что классический армянский не ограничен границами прошлого; он понятен носителям как западного, так и восточного армянского языка. Представляя сказку на классическом армянском языке, мы стараемся восстановить связь с классическим армянским наследием.

Ключевые слова: древнеармянский язык, классический язык, перевод, Туманян, менталитет, сказка, армянский язык.

Վարդան Դևրիկյան
ՀՀ ԳԱԱ գրականության ինստիտուտ

ՀԱԶԱՐԱՆ ԲԼԲՈՒԼԻ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՄՇԱԿՈՒՄԸ ՀԵՔԻԱԹԻ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Թումանյանը ժողովրդական որևէ ստեղծագործության վերաբերյալ այնքան նյութեր չի հավաքել, որքան «Հազարան բլբուլի»: Ինչպես վկայում են այս հեքիաթին վերաբերող գրառումները, բանաստեղծը հավաքել է «Հազարան բլբուլի» մոտ վաթսուն տարբերակ (Թումանյան 1983, 142–283; 308–310): Դրանց մի մասը ինքն է գրի առել, իսկ մյուսները, այդ թվում ռուս և համաշխարհային գրականությունից, վերցրել է տպագիր աղբյուրներից՝ ընդարձակ կամ համառոտ վերաշարադրելով հայերեն: Թումանյանը այս տարբերակները լայն առումով բաժանում էր երկու խմբի՝ արևելյան և արևմտյան: Ինչպես նշում է Ն. Թումանյանը, բանաստեղծը 1919 թ. մի զրույցի ժամանակ ասել է. «Բայց շա՛տ հոյակապ, շքեղ ու գեղեցիկ բան է մեր «Հազարան բլբուլը»: Եվ եթե մեր «Հազարան բլբուլը» համեմատենք արևմտյան «Կապույտ թռչունի» հետ, իսկայական տարբերություն կա: Արևելյանը խոշոր առավելություն ունի՝ սանձարձակ ֆանտազիա՛, էկզոտիկ բնավորություն, խորությո՛ւն, նրբությո՛ւն, շատ քչերն ունեն էս տեսակ բան: Կատարյալ հեքիաթ է: Միայն հունական միֆոլոգիան, թերևս ունի էս հարստությունը» (Թումանյան 1987, 206):

Արևելք–Արևմուտք զուգահեռն է ներկայացնում Ավ. Իսահակյանի հետևյալ վկայությունը. «Ուզում էր գրել «Հազարան բլբուլ», ուր պիտի զեղեր իր էությունը: Արևելքի Ֆաուստը պետք է լիներ նա» (Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում 1969, 20)

«Հազարան բլբուլը»՝ որպես համաշխարհային գրականության թափառական սյուժե, որն արտահայտվել է տարբեր ժողովուրդների գրականություններում, Էդ. Ջրբաշյանը այսպես է բնորոշում. «Հրաշք–թռչունի պատկերը ժողովրդական բանահյուսության խոշորագույն սիմվոլ–խտացումներից մեկն է, որի միջոցով ֆանտաստիկ ուղիներով, արտացոլվել են իրականության «հաղթահարման» և նվիրական իդեալի իրագործման ժողովրդական պատկերացումները» (Ջրբաշյան 1986, 391):

Այժմ ներկայացնենք «Հազարան բլբուլի» տարբերակների սյուժետային դրվագների համահավաքը, ապա այն համեմատենք Թումանյանի չափածո, արձակ և դրամայի տարբերակի հատվածների մշակումների հետ:

Դրվագ առաջին. Թագավորը պատվիրում է գտնել «Հազարան բլբուլին»

Հեքիաթի տարբերակներում այն չորս տարբեր պատճառներով է բացատրվում.

ա. Մի պառավի որդին ծանր հիվանդանում է, և սիրտը խաղող է ցանկանում: Ծեր կինը դիմում է թագավորի այգու պահապաններին, ովքեր զբաղված լինելով, կամ որևէ այլ պատճառով, մի ճութից ավել չեն տալիս: Որդին ուտելով խաղողը, նորից է ցանկանում: Կինը դարձյալ գնում է այգի, բայց պահապանները այլևս խաղող չեն տալիս: Գիշերը նրա տղան վախճանվում է` խաղող ասելով: Կինը, դիմելով Արարչին, անիծում է այգին, ասելով, թե իր որդին աչքը կարոտ գնաց այնտեղի խաղողին:

Այս տարբերակի ենթատարբերակն է ճանապարհորդի կամ օտարականի կողմից այգին անիծելը, երբ այգու պահապանները թույլ չեն տալիս հանգստանալու այգու ծառերի հովանու ներքո, կամ մերժում են ջուր տալ:

բ. Ծեր թագավորին իր խորհրդականները ասում են, որ տեսողությունը կամ առողջությունը կվերականգնվի, եթե բերեն Հազարան բլբուլը, և հավքը երգի թագավորի համար:

գ. Թագավորը նոր եկեղեցի կամ ապարանք է կառուցում և մի կին ասում է, որ մի բան պակաս է: Թագավորը քանդում է եկեղեցին կամ այդ ապարանքը և նորից կառուցում: Կինը երեք անգամ ասում է և երեք անգամ քանդում ու նորից են կառուցում, որից հետո վերջինս ասում է, որ պակասողը Հազարան բլբուլն է, որի երգն է պակասում ապարանքին կամ եկեղեցու զանգակատանը, որ այնտեղից երգի:

դ. Թագավորի հրաշք այգում մի ծառ է լինում, որի վրա ոսկե խնձորներ են աճում: Ամեն գիշեր գալիս է ոսկե մի հավք և պոկում ու տանում է ոսկե խնձորներից մի քանիսը: Թագավորը դիմում է իր երեք որդիներին, որ նրանք բռնեն խնձորները գողացող ոսկե թռչունին:

Մեծ և միջնեկ որդիները խորը քուն են մտնում, երբ հերթապահում են ծառի մոտ և անգամ չեն տեսնում հավքի գալը:

Երրորդ օրը, երբ հերթապահում է փոքր որդին, զգալով, որ քունը տանում է, մատը կտրում է, վերքին աղ լցնում և անքուն մնում ողջ գիշերը, մինչև գալիս է հրեղեն թռչունը: Թագավորի փոքր տղան փորձում է բռնել նրան, սակայն կարողանում է պոկել միայն ոսկե մի փետուր:

Այս տարբերակն է ընկած նաև Աֆանասևի ժողովածուում տեղ գտած «Сказка об Иване Царевиче, Жар–птице и о сером волке» պատումի մեջ (Афанасев 1957: 415–423):

Ոսկե խնձորենու հետ է կապվում նաև Գրիմ եղբայրների գրառումը և Ժուկովսկու մշակումը:

Հիշյալ տարբերակի ենթատարբերակում ասվում է, որ մի մարդ ոսկե փետուր է գտնում և տանում տալիս թագավորին, որից հետո թագավորը հրամայում է գնալ և բերել այդ փետուրն ունեցող թռչունին:

Դրվագ երկրորդ. Անեծքից այգու չորանալը

Պառավի կամ օտարականի անեծքից այգին չորանում է, բույսերը վերածվում են փշի և մացառների, իսկ այգու պահապանները՝ կերպարանքը կորցրած արջերի ու գազանների:

Դրվագ երրորդ. Թագավորը դիմում է իր իմաստուններին

Սարսափահար թագավորը կանչում է իմաստուններին, որ քննեն և ասեն պատճառը, նրանք սակայն չեն կարողանում գտնել այն:

Դրվագ չորրորդ. Տեսիլի ծերունին

Տեսիլում երևում է մի ծերունի և ասում, որ միայն Հազարան բլբուլը կարող է այգին իր սկզբնատիպ վիճակին վերադարձնել: Ժողովրդական մի քանի տարբերակներում, որոնք ավելի ուշ շրջանի ձևափոխված մտածողության արդյունք են, գրքացն է թագավորին ասում այդ մասին:

Դրվագ հինգերորդ. Թագավորի երեք որդիները գնում են գտնելու Հազարան բլբուլը

Մի շարք ենթատարբերակներում թագավորը չի թողնում, որ կրտսեր որդին գնա, որպեսզի մնա իր մոտ և իրեն որևէ բան պատահելու դեպքում, թագավորությունը անտեր չմնա: Կրտսեր որդուն չթողնելու պատճառներից է նաև նրա տարիքով փոքր լինելը: Ավագ և միջնեկ որդիները նրան որոշակի քամահրանքով են վերաբերվում:

Դրվագ վեցերորդ. Ճամփաբաժնի խորհրդավոր ծերունին

Եղբայրները հասնում են մի ճամփաբաժնի, որտեղ կանգնած ծերունին ասում է, թե ճանապարհներից ամեն մեկով գնացողին ինչ է սպասվում: Մի շարք տարբերակներում ճամփաբաժնին կանգնեցված սյան վրա է գրված լինում, թե որ ճանապարհը ուր է տանում:

Դրվագ յոթերորդ. Հազարան բլբուլին հասնելու գաղտնիքը

Երկու եղբայրները ընտրում են ոչ վտանգավոր ճանապարհը, իսկ կրտսերը՝ վտանգալից այն ուղին, որը դեպի Հազարան բլբուլի գտնվելու տեղն է տանում:

Հազարան բլբուլին հասնելու համար, թե ինչ է հարկավոր անել, տարբերակների մի մասում հուշում է ճամփաբաժնի ծերունին, իսկ մյուս տարբերակներում տղան առաջ է գնում և քնում հսկա մի ծառի տակ: Այստեղ արթնանալով, սպանում է այն օձին, որն ամեն անգամ գալիս և ուտում էր Զմրուխտ դուշի ձագերին:

Ի նշան երախտագիտության, Զմրուխտ թռչունը նրան բացատրում է, թե ինչպես գնա և ինչ փորձություններ հաղթահարի, որ հասնի հրաշք թռչունին:

Դրվագ ութերորդ. Փորձությունների հաղթահարումը

Մինչև Հազարան բլբուլին հասնելը, կրտսեր որդին անցնում է կարմիր, սպիտակ ու սև դևերի թագավորություններով՝ սպանելով դևերին և ազատելով նրանց նշանածները եղող երեք աղջիկներին:

Դրվագ իններորդ. Հազարան բլբուլը ձեռքբերելը

Մտնելով Հազարան բլբուլի տիրուհու թագավորությունը, տղան չի ծիծաղում խեղկատակների այնպիսի դերասանություններից, որոնցից հարյուր տարվա մահացածը կծիծաղեր, ապա վիպական տարածված մոտիվով խոտը դնում է խոյի առջև, իսկ միսը՝ առյուծի և ներս մտնում ապարանքը, ուր կախված ոսկյա վանդակի մեջ գտնվում էր Հազարան բլբուլը:

Վանդակի ներքո, կուրծքը բաց, քնած էր չքնաղ տիրուհին: Տղային զգուշացրել էին, որ հանկարծ չգայթակղվի տիրուհու գեղեցկությամբ: Նա սակայն չի դիմանում, վերմակը բարձրացնում է վրայից և հանում ներքնազգեստը, որին հաջորդում են ևս մի քանիսը: Չորրորդը հանելիս հիշում է զգուշացումը, սակայն չի դիմանում և մի համբույր է թողնում գեղեցկուհու վարդագույն այտին, վերցնում վանդակը և նույն ընթացքով ետ վերադառնում:

Վանդակը թողնում է ճամփաբաժնին, ինքը գնում և մի քաղաքում գտնում է այնտեղ աշխատանքի մտած եղբայրներին: Երեք դևերի նշանածներից երկուսին նրանց է տալիս, որպես նրանց հարսնացուներ և երրորդին պահում իրեն:

Դրվագ տասներորդ. Եղբայրների նախանձելը և փոքրին ջրհորը նետելը

Այս դրվագը առանձին թափառական սյուժե է և գալիս է դեռևս Աստվածաշնչից՝ Հովսեփ Գեղեցիկի պատմությունից:

Երկու եղբայրները նախանձելով փոքրին՝ խաբեությամբ նրան ջրհորն են գցում: Նրա ընտրած աղջկան սպառնում են, որ ոչինչ չասի և ներկայանա որպես իրենց կանանց աղախին և գնում են թագավորի մոտ, ասելով, թե քո երրորդ որդին սպանվել է կամ կորել, իսկ իրենք բերել են Հազարան բլբուլին: Հավքը սակայն չի երգում:

Դրվագ տասնմեկերորդ. Տղայի ջրհորից ելնելը և ճշմարտության բացահայտումը

Վաճառականի կամ ճանապարհորդների կողմից տղան ջրհորից հանվում է դարձյալ Աստվածաշնչից սկզբնավորվող պատմությամբ:

Նա վերադառնում է թագավորի քաղաքը: Նույն այս ընթացքում քնից արթնանում է հավքի տիրուհին և տեսնում, որ հրաշք թռչունը չկա, իսկ իր երեսին դրոշմված է համբույրի հետքը:

Կախարդական զորությամբ գալիս և գտնում է թագավորի քաղաքը: Այնպիսի թալիսման է անում, որ թվում է, թե զորքը շրջապատել է քաղաքը: Պատգամաբեր է ուղարկում թագավորի մոտ, պահանջելով վերադարձնել հավքին և իր մոտ բերել նրան, ով կարողացել էր տանել Հազարան բլբուլին:

Դրվագ տասներկուերորդ. Ճշմարտության բացահայտումը

Նախ ավագ եղբայրն է գնում հավքի տիրուհու մոտ և ամոթահար ետ դառնում, ապա՝ միջնեկ որդին: Այնուհետև գնում է քաղաքում ծպտված ապրող կրտսեր որդին, աղջկան պատմելով, թե ինչպես է բերել հավքին և ասելով, որ ինքն է նրան համբուրել:

Հեքիաթի հայկական և օտար բազմաթիվ տարբերակներ այստեղ ավարտվում են, որը բավականին պարզունակացնում է այն խորին խորհուրդը, որը վերապահված էր այս պատմությանը: Վերջինս չէր վերաբերում միայն Հազարան բլբուլի երգելով թագավորի այգու վերստին ծաղկելուն կամ թագավորի աչքերի բուժվելուն:

Հազարան բլբուլի երգով ողջ աշխարհը պետք է փոխվեր և վերադառնար իր սկզբնատիպ վիճակին: Միայն թագավորը չէ, որ պետք է բուժվեր, այլև գազանացած ու ապուշացած խելակորույս արարածը գտնելու էր իր մարդկային սկզբնական կերպարանքը:

Հանուն այս բարձր ու վեհ նպատակի, հերոսը պետք է շարունակեր որոնումների վտանգալից իր ընթացքը: Նորանոր փորձություններ հաղթահարեր և դժբախտներին ու խեղվածներին բերեր մացառապատ այգին, որ այնտեղ Հազարան բլբուլի կախարդական ու վարդաշաղ երգով վերականգնված հրաշք այգում նրանք ևս գտնեին իրենց կորսված երջանկությունը:

Թումանյանը զարմանալի ներքնատեսությամբ կարողացել է որսալ ժողովրդական մի շարք տարբերակներում հանդիպող այս գիծը, որն սյուժետային շարունակականություն է գծում Սինամ թագավորի դարձյալ ժողովրդական տարածված հեքիաթի հետ՝ սյուժետային մեկ ամբողջության մեջ միավորելով երկու հեքիաթները:

Ժողովրդական տարբերակների և գրական մշակումների Թումանյանի որոշակիորեն հեղինակային կնիքը կրող վերաշարադրանքներից հստակորեն երևում է, թե ինչպիսին պետք է լիներ հրաշք թռչունի մասին հրաշք այս մշակումը, եթե այն ամբողջանար:

Ասվածը հաստատվում է նաև Թումանյանի ծրագրային հետևյալ գրառմամբ, որից երևում է, որ ստեղծագործության վերջնական տարբերակը եռամաս հետևյալ կառուցվածքը պետք է ունենար.

Երգ
Ա
Հազարան բյուլբյուլ
Բ
Սինամ թագավորի գաղտնիքը
Գ
Անթառամ այգի (Թումանյան 1983, 288–289):

Հիշյալ գրառումից երևում է, որ եռամաս պոեմի առաջին մասում Հազարան բլբուլն էր բերվելու, երկրորդ մասում՝ հավքի տիրուհու պահանջով Արեգը գնալու էր Սինամ թագավորի գաղտնիքը իմանալու և վերջին մասում բլբուլը երգելու էր ու նորից կանաչելու և անթառամ էր դառնալու այգին, որից հետո կյանքը վերադառնալու էր իր նախաստեղծ ներդաշն վիճակին:

Վր. Տաշրացին «Հեքիաթների աշխարհում» ձեռագիր ժողովածուի մեջ «Հազարան բլբուլի» վերջում գրում է. «Երբ որ Ավետ ապերը «Հազարան բլբուլը» վերջացրեց, «Սինամ թագավորի նաղն էլ հետը» (ՀԺՀ հ. VIII, 1977, 560):

Սինամ թագավորի հեքիաթը իրենում ներառում է ևս երկու՝ «Ցնորք մինարեի» և «Թամբ շինողի» պատմությունները, որոնցից յուրաքանչյուրը մարդկային վշտի մի պատմություն է ներկայացնում, որոնք բոլորը ամոքվելու էին Հազարան բլբուլի երգով:

Հետևաբար լրացուցիչ դրվագների ավելացմամբ Թումանյանը ոչ թե հեռացել է Հազարան բլբուլի սյուժեից, այլ հակառակը՝ հավատարիմ մնացել բուն պատմության էությանը և տրամաբանությանը: Թափառական այս սյուժեի տարբեր ժողովուրդների տարբերակներում, ինչպես նաև դասական գրականության մեջ առկա մի շարք մշակումներում, ինչպես օրինակ՝ Ժուկովսկու մոտ, հերոսը ենթարկվում է լրացուցիչ փորձությունների, մինչև ձեռք է բերում կախարդական հավքը:

Սինամ թագավորի գաղտնիքը

Հազարան բլբուլի ամենավաղ տարբերակը Թումանյանը գրառել է Վարդաբլուրում 1894 թ., որի հիման վրա այն վերաշարադրել է 1897 թ.: Առաջին գրառման մեջ այս հեքիաթին անմիջապես հաջորդում է «Սինամ թագավորի գաղտնիքը»: Ոչ միայն այս հաջորդականությունն է շեշտում երկուսի միջև առկա կապը, այլև գործողությունները փոխադրվում են երկրորդ հեքիաթ: Առաջինի վերջը վերապատմվում է երկրորդի սկզբում: Ինչպես որ առաջինում Չմրուխտ դուշն է առաջնորդում Արեգին, այնպես և երկրորդի սկզբում Արեգը դարձյալ դիմում է այս թռչունին, որ նա իրեն տանի Սինամի թագավորությունը: Այնտեղ տեսնելով, որ Արեգը օտարական է, իսկույն տանում են պալատ և հյուրասիրում տարբեր խորտիկներով, ասելով, որ դրանց ոսկյա սպասքը նվիրում են նրան, որպես հյուրի:

Ցնցված այս հյուրասիրությունից, Արեգը ասում է, որ ցանկանում է տեսնել թագավորին և իմանալ նման անօրինակ շռայլության պատճառը: Սինամ թագավորը ասում է, թե նման ձևով ցանկանում է մեղմել իր վիշտը: Երբ Արեգը հարցնում է, թե որն է այդ վիշտը, թագավորն ասում է, թե մի հարցրու, որովհետև եթե պատմի և Արեգը դեղ ու ճար չգտնի, ապա կգլխատի նրան, որովհետև իր գաղտնիքը իր սենյակի շեմից չպետք է դուրս գա: Պատուհանից ցույց է տալիս գլուխների մի բուրգ, որոնց տերերը ցանկացել էին իմանալ նրա վիշտը և ճար չէին գտել ամոքելու այն:

Արեգը համաձայնում է, որ թագավորը, թեկուզև, իրեն գլխատելու պայմանով պատմի, թե ինչն է նրա վշտի պատճառը:

Թագավորն ասում է, որ մի առիթով պարզում է, որ թագուհին կապվելով ավազակների հետ, գիշերները գնում է նրանց քարանձավը: Այս մասին իմանալուց հետո հաջորդ գիշերը, երբ թագուհին առավոտյան կողմ դուրս է գալիս քարանձավից, ինքը ներս է մտնում, սրով կտրում է բոլորի գլուխները և ավազակապետի գլուխը բերում պալատ և տալիս թագուհուն: Վերջինս մի կախարդական գավազան (մտրակ) է ունենում, որով հարվածում և թագավորին նախ ջորի է դարձնում, ապա՝ ագռավ: Սինամը իր հավատարիմ աղախնու միջոցով նորից վերականգնում է իր մարդկային կերպարանքը, շնորհիվ նույն գավազանի, ապա դրանով հարվածում թագուհուն՝ Գյուլին և նրան ագռավ դարձնում, իսկ նրա մորը՝ չորացած քոթուկ:

Զայրույթի այդ պահին մտրակը շպրտում է ծովը և հետո զղջում, քանի որ կնոջը շատ էր սիրում: Ցույց է տալիս ագռավ դարձած կնոջը քոթուկի վրա և ինչ հարց, որ տալիս է, վերջինս դա~ է ասում:

«Հազարան բլբուլի» Թումանյանի գրառման մեջ «Սինամ թագավորի հեքիաթի» որպես ենթավերնագիր ասվում է «Վարդը սրտում, դարդը սրտում» (Թումանյան 1983, 151): Թագավորի կնոջ անունը քանի որ Գյուլ էր՝ վարդ, ուստի այս խոսքերը նշանակում են Գյուլը Սինամի սրտում, դարդը Սինամի սրտում:

Արեգը թեև չի կարողանում միջոց գտնել թագավորի ցավը դարմանելու համար, բայց Զմրուխտ դուշի օգնությամբ կարողանում է հեռանալ պալատից:

Ցնորք Մինարեի երգչի պատմությունը

Սինամ թագավորի հեքիաթի մի շարք տարբերակներում թագավորն ասում է, որ մինչև իր գաղտնիքի պատմելը Արեգը պետք է իմանա և իրեն պատմի Ցնորք Մինարեի երգչի պատմությունը: Նման պահանջը ոչ միայն սյուժեն հավելում է նոր դրվագով, այլև մեծացնում է այն հերոսների շրջանակը, ովքեր ամոքվելու էին Հազարան բլբուլի երգով:

Ցնորք Մինարեի երգչի պատմությունը կարևորվում է նաև այն առումով, որ ուղղակիորեն է կապվում երաժշտության վերափոխիչ դերի և մարդու դրախտային սկզբնական վիճակի հետ:

Ցնորք Մինարեի երգիչն ուրախ–զվարթ բարձրանում է մինարեի վրա և երգում հոգեզմայլությամբ՝ ժողովուրդը հարբում և ուշաթափվում է նրա ձայնից, երկնքի թռչունները հավաքվում, ինքը սակայն խորտակված սրտով և վշտի մեջ տրտում ցած է իջնում:

Երգիչը ևս Արեգին ասում է, որ իր վշտի գաղտնիքը իր տան շեմից դուրս չպետք է գա, ու հետևյալ պատմությունն է պատմում: Մի անգամ, երբ նա իր ձայնով դյութել էր ներքևում հավաքվածներին, հանկարծ գալիս է կախարդական մի հավք և նրան տանում փերիների կախարդական այգին: Հաջորդաբար երեք փերիներ են գալիս և ասում, որ ցանկանում են քնել իր գրկում, բայց ինքը չպետք է համբուրի նրանց, այլապես կանհայտանան իր ձեռքերի միջից: Երեք անգամ էլ երգիչը չի դիմանում, համբուրում է նրանց և նորից հայտնվում մինարեի վրա, իր իսկ խոսքերով «կրկին այս կեղտոտ քաղաքում» (Թումանյան 1983, 158):

Ամեն անգամ մինարե ելնում է այն վառ հույսով, որ հրաշք թռչունը դարձյալ կգա ու կտանի նրան նույն կախարդական աշխարհը, բայց, ավաղ, դա տեղի չի ունենում և ինքը խորտակված սրտով վար է իջնում:

Իմանալով երգչի վիշտը, Արեգը կարողանում է անփորձանք հեռանալ նաև նրա մոտից:

Թամբ շինողի (Թամբագործի) արարքը

Հազարան բլբուլի երգելու ճանապարհին այս պատմությունը իմանալը դառնում է Արեգի ևս մեկ փորձությունը, որը դարձյալ փոխկապակցված էր Սինամ թագավորի գաղտնիքի հետ: Թամբ շինողի պատմությունը պետք է պատմեր Ցնորք մինարեի երգչին, որ նա իր վշտի պատմությունը հայտներ և վերջինս էլ Արեգը պատմեր Սինամ

թագավորին, որի գաղտնիքը իր հերթին պետք է հայտներ Հազարան բլբուլի տիրուհուն, որից հետո նոր կախարդական հավքը երգեր:

Թամբ շինողը ամեն տարի թանկագին քարերով զարդարված թամբ է պատրաստում մի տարվա ընթացքում, ապա այն թանկ գնով վաճառում: Հետո առնողին ետ է կանչում, փողը տալիս, թամբը ետ վերցնում և ջարդում այն:

Արեգը գնում և տեսնում է, թե թամբագործը ինչպես է վաճառում թամբը, ապա գնողին ետ կանչում, ասում, թե պակաս բան կա, վերցնում ձեռքից, ջարդում և փողը ետ տալիս:

Արեգին հաջողվում է իմանալ նաև այդ գաղտնիքը, թե ինչու է թամբագործը իր մի տարվա թանկագին աշխատանքը մի հարվածով ոչնչացնում:

Թամբագործը ասում է, որ ունեցել է կին և երկու երեխա, որոնց անչափ սիրել է: Մի գիշեր անկողին մտնելիս կինը նրան ասում է, թե զգույշ եղիր և գիշերը իմ աջ կրծքին ձեռք չտաս: Նա սակայն չի դիմանում և ձեռք է տալիս: Առավոտյան արթնանում են և տեսնում, որ երեխաներից մեկը անհայտացել է:

Կինը հաջորդ գիշեր ասում է, թե զգույշ եղիր և ձախ կրծքիս ձեռք չտաս, որը ևս չի կատարում, և առավոտյան տեսնում են, որ երկրորդ երեխան ևս անհայտացել է: Հաջորդ գիշեր կինը ասում է, թե հարգիր իմ մայրական վիշտը և ինձ չմերձենաս, որը ևս չի կատարում: Առավոտյան արթնանալով տեսնում է, որ կինը նույնպես չկա:

Խորին վշտով ասում է, թե կինը անտեսանելի կերպով մաքրում և հավաք է պահում տունը, իսկ դրսի ավազանում կչկչալով լողում են երեխաները: Ամեն առավոտ վազում է, որ գրկի, բայց նրանք աղավնի են դառնում և թռչում:

Ահա այս պատճառով նա ամբողջ տարին աշխատում է և վաստակը ստանալու պահին մտածում է, թե ում համար է աշխատում, երբ նրանք այլև չկան, ուստի տարվա ողջ աշխատանքը տալիս ջարդում է, որ սիրտը հովանա և ինքն էլ չվայելի (նույն տեղում, էջ 184):

Թումանյանի կողմից վերջնական մշակման են ենթարկվել և տպագրության հանձնվել պոեմի միայն երկու հատվածները՝ «Երգչի վիշտը»՝ կապված Ցնորք մինարեի երգչի հետ և «Արեգը սև աշխարհքում», որը մի դրվագն է Արեգի կարմիր, սպիտակ ու սև աշխարհները գնալու և այդ աշխարհների երեք դևերին հաղթելու:

Ն. Թումանյանը և Ա. Ինճիկյանը Թումանյանի երկերի գիտական հրատարակության երկրորդ հատորում (Երևան, 1940) առկա ձեռագրերի հիման վրա կազմել են ամբողջական մի բնագիր, որի մասին Էդ. Ջրբաշյանը գրում է. «Պոեմի անավարտ և ավարտուն հատվածներն այստեղ միահյուսվեցին՝ ըստ սյուժեի մեջ նրանց գրաված դիրքի, այդ ճանապարհով վերստեղծվեց Թումանյանի այս չիրականացված մտահղացման քիչ թե շատ ամբողջական պատկերը» (Թումանյան հտ. 4–րդ, 1991, 579): Վերջինս իր հերթին մի շարք կարևոր ճշտումների է ենթարկվել Երկերի լիակատար ժողովածուի 4–րդ հատորում (Երևան, 1991): Վերակազմված հիշյալ բնագիրը այժմ փորձենք համեմատել այն սկզբնաղբյուրների հետ, որոնց դիմել է Թումանյանը:

Գրական մշակման ընթացքում կվայակոչենք նաև պոեմի բնագրային տարբերությունները, ինչպես նաև արձակ և դրամայի վերածված տարբերակները:

Վերլուծության ընթացքում կանդրադառնանք երկու կարևոր հարցի: Առաջին՝ Հազարան բլբուլի սյուժետային որ դրվագներն է օգտագործել Թումանյանը և գեղարվեստական ինչ մշակմամբ:

Երկրորդ՝ որ դրվագներն են, որ տեղ չեն գտել «Հազարան բլբուլի» բանաստեղծի մշակման մեջ և ինչ գործոններով է պայմանավորված եղել այդ դրվագներին չդիմելը:

Վերլուծության նման եղանակը հնարավորություն է տալիս առավել խորությամբ ըմբռնելու երաժշտությամբ աշխարհը վերափոխելու բանաստեղծի գեղագիտական հայեցակարգը:

Թումանյանի մշակման և ժողովրդական հեքիաթի տարբերակների համեմատությունը վեր է հանում մի էական տարբերություն: Ժողովրդականում Հազարան բլբուլի ձեռք բերման ճանապարհին հերոսը դժվարին փորձություններ է հերոսաբար հաղթահարում: Թումանյանին, սակայն, չեն գրավել հերոսի քաջագործությունների և մենամարտի տեսարանները: «Արեգը սև աշխարհում» հատվածում է միայն, որ ներկայացվում է Արեգի հաղթելը յոթգլխանի սև դևին: Բուն կռվի փոխարեն, սակայն, այն միտքն է ընդգծվում, որ դևի շունչը փչելով «արևի լույսը ցոլաց Սև աշխարհի եզերքին» (նույն տեղում, էջ 102):

Բանաստեղծը ընդգծել է հերոսի հետևողական ընթացքը ձեռք բերելու կախարդական հավքը, որն իր հերթին կապվում էր մի ավելի մեծ և վեհ խորհրդի՝ երաժշտության վերափոխիչ ուժով աշխարհի երբեմնի ներդաշնակության վերականգնման հետ:

Այս մոտիվը որոշակիորեն արտահայտվել է նաև մյուս ժողովուրդների հիշյալ հեքիաթի մի շարք տարբերակներում: «Հազար ու մի գիշերում» Հազարան բլբուլը խլացնում է չար ձայները (Թումանյան, գիրք 3, 1983, 254–256):

Երաժշտության վերափոխիչ ուժը ավելի ընդգծված է վրացական «Գեորգի թագավորի հեքիաթը» տարբերակում, որտեղ ասվում է, թե երբ հրաշալի թռչունը երգի տաճարի զանգակատնից, այն կդառնա անզուգական (նույն տեղում, էջ 238):

Հայկական տարբերակներում ևս Թումանյանը որոնել և ընտրել է երգի վերափոխիչ ուժը ներկայացնող մոտիվը: Բանաստեղծը, հետևաբար, ոչ թե ձգտել է գտնել հեքիաթի լավագույն տարբերակը կամ փորձել կազմել համահավաք բնագիրը ըստ աշխարհի ժողովուրդների պատումների, այլ հեքիաթը մշակել է ըստ երաժշտության դերի և աշխարհի ու մարդու վերափոխման գաղափարի ընդգծման:

Կարծում ենք այս պատճառով է, որ Թումանյանը իր հավաքած վաթսուն տարբերակների շարքում որպես գրեթե պատրաստի թարգմանություն և գրական մշակում ունենալով նաև Գրիմ եղբայրների ու Աֆանասևի տարբերակները (նույն տեղում, էջ 251–254; 241–2440), դրանք որպես թարգմանական հեքիաթ չի տպագրել, որովհետև ոչ մեկում ամբողջապես արտահայտված չէ երաժշտության վերափոխիչ դերի գաղափարը:

Ժողովրդական հեքիաթի գրական մշակման փոխարեն Թումանյանը դիմել է դրա հիմքի վրա թեև նույն սյուժեով, սակայն ըստ էության միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործություն գրելուն, որի համար դիմել է նաև ժանրային փոխակերպման՝ հեքիաթը վերածելով պոեմի, ինչպես որ մինչ այդ Ժուկովսկին էր կատարել: Թումանյանի «Հազարան բլբուլի» անգամ արձակ տարբերակը, ինչպես կտեսնենք, միանգամայն տարբերվում է հեքիաթի գրական մշակումը լինելուց:

«Հազարան բլբուլի» արևմտյան բնորոշ տարբերակն է Մետերլինկի «Կապույտ Թռչունը» (1908 թ.) հեքիաթ–պոեմը: Հեքիաթի Թումանյանի հավաքած տարբերակների «Հազարան բյուլբյուլ» ցանկում այն նշված է 56 համարի ներքո. «Голубая птица (Синяя птица) Метерлинка» (նույն տեղում, էջ 310): Մետերլինկի գործում երաժշտության վերափոխիչ դերի փոխարեն արտահայտվել է անորսալի երջանկության գաղափարը:

Հրաշք թռչունի հեքիաթի արևելյան տարբերակը արևմտյանից՝ Կապույտ թռչունից թերևս այս պատճառով է Թումանյանը վեր դասում:

Հազարան բլբուլը որպես այգու, բլբուլի և այգում փշի փոխված վարդի և երգով փշից նորից վարդի փոխակերպման պատմությունը սերտորեն կապված է վարդի և բլբուլի պատմության հետ՝ արևելյան սիրավեպից մինչև Չարենցի նշանավոր «Տաղարան» շարքի «Էլի գարուն կգա» սկսվածքով բանաստեղծության «բլբուլի երգն էլի վարդին կմնա» խոսքերը: Իր Հայրենիքի փլատակներից վերահառնելը Չարենցը 1921 թ. թերևս, ցանկացել է արտահայտել բլբուլի կախարդական և վերափոխող երգով:

Բոլոր այս ստեղծագործությունների, այդ թվում և հայ միջնադարյան գրականության մեջ գլխավոր մոտիվը այգում բլբուլի վարդին երգելն է:

Քրիստոնեական խորհրդաբանությամբ գարունը խորհրդանշում է Քրիստոսի հարությունը, այգին՝ աշխարհին է, սոխակը կամ բլբուլը՝ եկեղեցին, ով գալով այգի՝ հաստատվելով աշխարհում, որոնում և սպասում է հարուցյալ և համբարձված Փրկչին՝ սպասելով Տիրոջ երկրորդ գալստյանը, շարունակ վարդ՝ Քրիստոս, աղաղակելով:

Պատկերային նման համակարգը լավագույնս արտահայտվել է 13–14–րդ դարերի տաղերգու Կոստանդին Երզնկացու «Այսօր եղև պայծառ գարուն» սկսվածքով «Բանք վարդի օրինակաւ զՔրիստոս պատմէ» տաղ–բանաստեղծության մեջ (Կոստանդին Երզնկացի 1962, 137):

Կորուսյալ դրախտը խորհրդանշող այգին, որը պետք է իր նախկին վայելչությունը ստանար Քրիստոսի հարությամբ և գալստյամբ, ի նշան որի երգելու էր սոխակը, ուշ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ ազգային նոր վերիմաստավորման է ենթարկվել:

Դրախտ–Հայաստան զուգահեռով կորուսյալ և ավերված դրախտը համեմատության մեջ է դիտվել ավերված հայրենիքի հետ: Սոխակի և այգու Կոստանդին Երզնկացուց մինչև Գրիգորիս Աղթամարցի և ապա ուշ միջնադար հասնող ըմբռնումների մասին Ն. Ակինյանը վկայակոչելով Կ. Կոստանյանին, գրում է. «Կ. Կոստանյանց հոն պատկերացված կը համարի ժամանակակից հայ քաղաքական կյանքը, որով բլբուլն կողբա ազգին մահմեդական բռնակալներեն կրած տառապանքը և կը բաղձա տեսնել վարդը՝ ազգին խաղաղական անդորր բարօրությունը» (Տե՛ս Գրիգորիս Աղթամարցի, XVI, 1963, 87):

Այգու և այնտեղ երգող թռչունի մասին քրիստոնեական այլաբանությամբ, ինչպես նաև ազգային վերիմաստավորմամբ գրված բոլոր ստեղծագործությունների գրական սկզբնաղբյուրը «Երգ երգոցի» հետևյալ տողերն են. «Ահա ձմեռն էանց… ծաղիկք երեւեցան յերկրի մերում, … ձայն տատրակի լսելի եղև յերկրի մերում» (Երգ Բ 11–13):

Թումանյանին հայտնի է եղել պարտեզի և երգող թռչունի հետ կապված բանաստեղծությունների միջնադարյան այլաբանական շերտը, որի մասին Փ. Վարդազարյանին 1899 թ. գրած նամակում ասում է. «Մինչև անգամ գիտնականները մեկնություն են տվել, թե զարնան գալն է հեքիաթի առարկան, բայց այդ բոլորից հետո ես ոչ միայն թողի իմ հեքիաթը, այլ ավելի պինդ բռնեցի, ավելի ոգևորվեցի այդ նյութով … և մինչև անգամ, հանդգնություն ունեցա գիտնականների հակառակ իմ ունեցած մեկնությունը, միտքը նկատել հեքիաթի մեջ և այն զարգացնել ու երգել» (Թումանյան հտ. 9, 1997, 238):

Հազարան բլբուլի երգը Թումանյանը այս նամակում եթե կապում էր բանաստեղծության և երաժշտության ծնվելու, առաջ գալու հետ, ապա 1912 թ. արդեն հասարակական շատ ավելի մեծ խորհուրդ էր հաղորդում հեքիաթի իմաստին: Երաժիշտների ընկերության բացման ողջույնի խոսքում բանաստեղծն ասում է. «Պատահեց, ասում է հին զրույցը, որ մի ժամանակ գազան դարձավ քնքուշ բանական մարդը: Ինչ արին, չարին՝ հնար չեղավ գազանը նորից մարդ դարձնելու: Վերջը հայտնվեց, որ հնարը միայն երգ–երաժշտությունն է … Թող բացվի վարագույրը, թող հնչի նրա աստվածային ձայնը, և գազանը մարդ կդառնա» (Թումանյան հտ. 10, 1999, 165):

1910–ական թվականները բանաստեղծի համար դարձան անձնական դժբախտությունների և հայոց ողբերգության տարիներ. նախ եղբոր՝ Ռուստամի սպանությունը, ապա Հայոց Մեծ եղեռնով և որդու՝ Արտավազդի ռազմաճակատում զոհվելով:

Համաշխարհային պատերազմի արհավրալից օրերին Թումանյանը սարսափով տեսավ, որ անեծքով չորացած այգու մացառների միջից դուրս է ցցվել գազանը՝ «Բերանն արնոտ մարդակերը էն անբան»:

Մեծ տերությունների գործած ավերների մեջ Հազարան բլբուլի այգին դառնում է բանաստեղծի հոգու ապաստանը:

Հեքիաթի ստեղծագործական մշակման վերջին փորձը նա կատարում է 1914 թ. հուլիսին ամառանոցային Ցագվերիում, երբ սկսվել էր Առաջին համաշխարհային պատերազմը: Այդ օրերին հույս հայտնելով, որ պատերազմը կավարտվի Գերմանիայի պարտությամբ, Թումանյանը գրում է. «Սրանից հետո թերևս գան խաղաղության օրեր ու իմ ծաղկանոցի ուտոպիան էլ իրականանա» (Թումանյան հտ. 10, 1999, 208): Ծաղկանոցի ուտոպիան վստահաբար Հազարան բլբուլի երգով նորից ծաղկած այգին է:

Այս հեքիաթը բանաստեղծը հիշել է անգամ Կովկասյան ռազմաճակատում՝ Արևմտյան Հայաստանի ավերված բնակավայրերում: Շիրվանզադեն «Պատերազմի վայրերում» ակնարկում գրում է. «Ճաշից հետո Հովհաննես Թումանյանն իր համար զբաղմունք գտավ: Կանչել տվեց երկու հեքիաթախոս գյուղացիների և պատվիրեց, որ պատմեն «Հազարն բյուլ–բյուլը» (Շիրվանզադե 1961, 172):

Արդեն անբուժելի հիվանդ բանաստեղծի համար Հազարան բլբուլը դառնում է իր կիսատ մնացած գործերի և ծրագրերի խորհրդանիշը: Նվարդ Թումանյանը իր հուշերում բերում է Թումանյանի հետևյալ խոսքերը. «Կյանքս էլ «Հազարան բլբուլս» է դառնալու … չի գրվելու, չի լինելու … Ամենալավ բաները հավաքեցի, ամենալավ ճանապարհները ընտրեցի և ամենալայն ծրագրերը կազմեցի, և ոչինչ չեղավ, ոչինչ …

Բոլոր ծրագրերս խորտակվեցին, հոգիս տակն ու վրա եղավ, խանգարվեց» (Թումանյան 1987, 145):

«Հազարն բլբուլի» երկու տասնամյակ ձգվող բազմաշերտ մշակումը ներկայացնում է հեքիաթի հայկական և տարբեր ժողովուրդների տարբերակները, ինչպես նաև արվեստի վերաբերյալ գեղագիտական իր ըմբռնումները, կրելով անձնական և ժամանակի ազգային–քաղաքական կյանքի հարվածները, որոնք սակայն ոչ թե դառնացնելու էին բանաստեղծի հոգին, այլ ավելի էին ընդգծելու` փշաբեր այգու խելակորույս գազանների երաժշտության ուժով նորից մարդ դառնալու բանաստեղծի երազանքը:

Թումանյանը թեև չի գնացել այգու և բլբուլի միջնադարյան ընդունված մեկնաբանության ճանապարհով, սակայն վերջինս իր որոշակի ազդեցությունն է թողել «Հազարան բլբուլի» և հատկապես պոեմի սկզբի վրա, որը շեշտված ձևով կրում է Աստվածաշնչի և հատկապես «Ծննդոց գրքի» կնիքը:

Ինչպես ասացինք պոեմի տարբեր մասերի միահյուսված տարբերակը կազմված է 9 մասից, որոնցից առաջինը նվիրված է Ալամ (նշանակում է Աշխարհ) թագավորին: Այն, ըստ էության, ներկայացնում է Արարչագործությունը և պատկերում է դրախտային երջանիկ կյանքը, լինելով բանաստեղծական խտացած արտահայտությունը «Ծննդոց գրքի» առաջին երկու գլուխների:

Հեքիաթի որևէ տարբերակում չկա Արարչագործության հատվածը և ոչ էլ թագավորի Ալամ անունն է հիշվում: Անորոշ ձևով պարզապես ասվում է «մի թագավոր»:

Թումանյանի կողմից հիշյալ երկու ավելացումները խորը պատճառաբանվածություն ունեն: Ժողովրդական տարբերակում թագավորը իր կյանքի որոշակի ժամանակահատվածում, հիմնականում կյանքի վերջին շրջանում հիմնում է այգին` որպես իր անվան հիշատակ: Թումանյանի մշակման մեջ նոր արարված աշխարհում իշխում է Ալամ թագավորը: Առաջին իսկ տողը ներկայացնում է Արարչագործության ժամանակները.

Երբ դեռ շունչը արարչական ծածանվում էր օդի մեջ:

(Թումանյան, ԵԼԺ, հտ. 4–րդ, Երևան, 1991, էջ 83)

Ինչպես որ Արարչագործությամբ ստեղծվեց դրախտը, այստեղ ևս ներկայացվում է դրախտի ներդաշնակ կյանքը.

Եվ տիրում էր ամենուրեք սերն ու հանգիստն անվրդով,
Եվ գառն ու գել դեռ միամիտ խաղում էին իրար քով:

Գայլի և գառան իրար հետ խաղալու պատկերը կապվում է նաև Եսայու մարգարեության հետևյալ երկու հատվածների հետ. «Եւ ճարակեսցէ գայլ ընդ գառին. Եւ ինձ առ ուլու մակաղեսցէ, եւ որթ եւ ցուլ եւ առիւծ ի միասին ճարակեսցին» (Եսայի ԺԱ 6), «Յայնմ ժամանակի գայլք և գառինք ի միասին ճարակեսցին, եւ առիւծ իբրեւ զեզն յարդ կերիցէ» (Եսայի ԿԵ 25):

Երկրորդ հատվածը վերաբերում է պառավի անեծքին, սակայն պակասում է կապակցող օղակը՝ պահապանների կողմից, պառավի՝ հիվանդ որդու համար խաղող խնդրելը մերժելը: Այս մերժումը ըստ էության գործված մեղքն է, որը պառավի անեծքով փշաբեր և գազանաբեր է դարձնում այգին:

«Ծննդոց գրքում» գործված մեղքը ծառից խնձորի ճաշակումն է, որը դրախտից վտարման պատճառն է դառնում: Ոչ թե դրախտն է անվերվում, այլ մարդն է զրկվում դրախտային լուսեղեն պատմուճանից՝ իր սկզբնատիպ վիճակից, ինչպես «Հազարան բլբուլում» է մարդը գազան դառնում: Կա մի կարևոր դրվագ, որով սկսվում է նաև Աֆանասևի գրառած ռուսական ժողովրդական տարբերակը, որին սակայն ուշադրություն չեն դարձրել ռուս բանագետները:

Կախարդական հավքի մասին հեքիաթի բոլոր տարբերակներում մեղքը կապվում է պտուղ տալու խնդրանքը մերժելու հետ, իսկ ծառը, ինչպես դրախտում, գտնվում է այգու կենտրոնում: Ռուսական տարբերակում, թեև մի փոքր այլ իրավիճակում, ոսկե խնձորներ ունեցող ծառի հետ է կապվում գործողությունների զարգացումը, որն առավել է մեծացնում ընդհանրությունը դրախտի ծառի հետ:

Թումանյանը առաջին մասում ներկայացնելով Արարչագործությամբ ստեղծված այգին, իսկ երկրորդ մասում՝ մեղքով փշաբեր դառնալը, գծագրում է իր գաղափարական նպատակադրվածությունը: Նախաստեղծ այգին չորանում է և այն վերստին կծաղկի հավքի երգով: Արարչագործական առաջին դրվագն է, որ համամարդկային հնչեղություն է հաղորդում հեքիաթի թումանյանական մշակմանը, որ հավքը պետք է ոչ թե ծեր թագավորին բուժելու, այլ նրա երաժշտությամբ աշխարհը սկզբնատիպ վիճակին վերադարձնելու համար:

Պառավի անեծքը՝ մարդկային գործված մեղքի համար պատիժը, այսպես է ներկայացվում.

Էսպես կանչեց, ու ո՛վ սարսափ, փոխվեց դրախտն էն անուշ,
Ծառը կըտրեց կոպիտ մացառ, որթը–բաղեղ, վարդը–փուշ,
Պահնորդ մարդիկ դարձան գազան զուրկ նշանից մարդկային,
Կորցրին և տիպ, և քնքշություն, որ ի ծընե ունեին (*էջ 84*):

Ժողովրդական հեքիաթում Հազարան բլբուլը բերելու խորհուրդը գրբացը կամ ծերունին է տալիս և բացակայում է իրերի պատճառը քննող իմաստուններին վերաբերող հատվածը: Իր նպատակադրման շրջանակում Թումանյանը հատուկ ավելացրել է իրերի՝ չորս տարրերի պատճառները քննող իմաստունների հատվածը: Նրանք ասում են, թե իրենք իջան «ներքև կարգով շարքով»՝ այսինքն ըստ կարգաբանական աստիճանների, մարդուց արջին՝ կենդանիներին, հավքին՝ թռչուններին, ապա սողուններին և ձկներին հասնելով.

Էսպես հերթով հասանք մինչև էակները նախնական,
Մանրէները միաբջիջ, որ <…>
Կազմված են հյուլեներից՝ անտեսանելի մեր աչքին,
Որոնք ունեն իրար ներհակ զորություններ լավ ու վատ,
Ու միանում ու լուծվում են, մաքառելով անընդհատ (*էջ 86*):

Ծարունակության մեջ այն միտքն է արտահայտվում, որ չորս տարրերի տարբեր համակցումներից տարբեր հատկանիշներ են առաջ գալիս.

Էս ինչ հյուլեն ներհակավոր էն հյուլեին միացավ,
Ու փուշն ահա թերթեր տվեց, անուշ բուրմունք ունեցավ,
Կամ չէ <…> կատարվեց այլ միացում հակառակ,
Ու վարդն ահա փոխվեց, դառավ անհոտ մի փուշ հասարակ (*էջ 87*):

Թումանյանն այստեղ հարազատորեն ներկայացրել է 5–րդ դարից սկսած հայ մատենագրություն մեջ չորս տարրերի մասին եղած ըմբռնումները: Բերենք երկու բնորոշ օրինակ, որոնց համահունչ է բանաստեղծի գրածը:

Չորս հակոտնյա տարրերի ներդաշնակ գործունեության մասին Եզնիկ Կողբացին գրում է. «Եվ ահա, տեսնում ենք այս աշխարհը ինչպես մի կառք՝ լծված չորս երիվարներով՝ տաքությամբ, ցրտությամբ, չորությամբ և խոնավությամբ: Եվ դա կառավարող մի գաղտնի զորություն, որը այդ չորս հակառակորդները հաշտ ու խաղաղ պահելով ենթարկում է իրեն» (Եզնիկ Կողբացի 1970, 36):

Խորենացին «Ողբում» գրում է, որ գործված մեղքերի պատճառով կարծես տարրերը ևս փոխել են իրենց բնույթը, որից բնության բարեբերությունն է նվազել, «… երկրի անբերութիւնք պտղոց և անաճելութիւնք կենդանեաց» (Մովսես Խորենացի 1981, 364):

Նույն հարցադրումն է և Թումանյանի մոտ, որ մեղքը խաթարել է բնության ներդաշնակությունը և մարդկային բանականությունը ի զորու չէ այն ուղղելու, և միայն Հազարան բլբուլի երգի միջոցով կվերականգնվի նախկին վիճակը:

Երրորդ մասը ներկայացնում է ծերունու հայտնվելը և Հազարան բլբուլը բերելու խորհուրդ տալը:

Չորրորդ մասը նվիրված է երեք որդիների գալուն և իրենց պատրաստակամությունը հայտնելուն՝ բերելու Հազարան բլբուլը: Այս մասը ևս ծառայում է պոեմի նպատակադրմանը:

Ինչպես հեքիաթում, այստեղ ևս մեծ և միջնեկ որդիները մեծամիտ են և որպես համարձակ են ներկայանում և փոքրին ծաղրում՝ իբրև իրենցից կրտսեր և թեթևամիտ: Թումանյանի մոտ մեծ և միջնեկ որդիները գեղարվեստական մեծ վարպետությամբ համահունչ են պատկերված հեքիաթին: Նույն ձևով եղբայրների կողմից ծաղրվում է կրտսեր որդին, սակայն՝ երազուն բնավորության համար: Նա ներկայանում է քնարը ձեռքին՝ ունկնդիր վերին աշխարհի ձայնին: Ակնարկվում է, որ արվեստի կախարդական ուժով է նա բերելու Հազարան բլբուլը:

Հինգերորդ մասը՝ «Երգչի վիշտը», նվիրված է Ցնորք մինարեի երգչի պատմությանը: Ինչպես ասացինք, պոեմի ինը մասերի պայմանական միացումը և իրար կցումը կատարել են Ա. Ինճիկյանը և Ն. Թումանյանը: Ըստ սյուժետային ընթացքի, մեխանիկական միացման դեպքում այս մասը պետք է լիներ վերջինը, քանի որ այն գտնվում է հաջորդ՝ Սինամ թագավորին նվիրված հեքիաթում: Վերջինս է Արեգին ասում, որ իր գաղտնիքը կիմանա միայն այն ժամանակ, երբ նա կիմանա և իրեն կպատմի Ցնորք մինարեի երգչի վշտի գաղտնիքը:

Թումանյանի «Հազարան բլբուլը»՝ որպես ամբողջական պոեմի առաջին մաս, անավարտ է մնացել: Սինամ թագավորի հեքիաթից միայն այս դրվագն է գրական մշակման ենթարկվել, թեև ժողովրդական տարբերակների իր մի քանի գրառումներում որոշակի մշակմամբ ներկայացրել է ողջ հեքիաթը, այդ թվում նաև Թամբ սարքողի պատմությունը:

Կարծում ենք պատահական չէ, որ գրական մշակման է ենթարկվել հատկապես այս մասը, որովհետև այն կրկնակիորեն է կապվում երգի և երաժշտության ներգործող ուժի հետ: Երգիչը իր երգի ուժով հայտնվել է վերին, հեքիաթային փերիների աշխարհում և երկրորդ՝ իր ձայնով դյութում և ուշաթափության հասնող զմայլանք է պատճառում ներքևում հավաքված բազմությանը: Կապվելով Սինամ թագավորի հեքիաթի հետ, այս մասը կարող էր դրվել որևէ այլ մասից հետո կամ վերջում: Պոեմի բնագիրը կազմողները, սակայն, չեն ցանկացել այս պատմությամբ ավարտել այն, որպեսզի պոեմը վերջանա Հազարան բլբուլին հասնելու Արեգի ջանքերով: Նաև որպես հիգերորդ մաս են դրել, որպեսզի հաջորդող սյուժեն, որը նպատակային դեպի Հազարան բլբուլն է տանում, չընդմիջարկվի սյուժետային ընթացքը կտրող միջանկյալ պատմությամբ:

Մանրամասնաբար ներկայացնելով երգչի վշտի պատմությունը, Թումանյանը դուրս է թողել Արեգի առջև ամեն անգամ դրվող այն պայմանը, որ եթե նա չկարողանա ճար անել պատմողի ցավին, ապա նրա գլուխը պետք է կտրվի, որ պատմողի գաղտնիքը դուրս չգա այդ սենյակի շեմքից:

Թումանյանի գեղագիտական ըմբռնումներին հակասել է նման մոտեցումը մի ստեղծագործության մեջ, որը նվիրված է դեպ կատարելություն մարդկային ձգտմանը: Այս պատճառով երգիչի պարանոցը կտրելու պատմության փոխարեն պարզապես ասվում է.

Էղպես անզգույշ ձեռք մի տուր դու իմ անբուժելի վերքին (*էջ 94*):

Վեցերորդ մասը ներկայացնում է Արեգի հանդիպումը ճամփաբաժանում կանգնած ծերունուն, ով օրհնում է նրա ճանապարհը և Հազարան բլբուլը բերելու հերոսի անխախտ որոշումը այսպես է բնորոշում.

Որ հոժար սրտով քո կյանքը մատաղ
Ուխտել ես զազան մարդի փրկության (*էջ 98*):

Յոթերորդ մասն, ինչպես արդեն ասացինք, հավաքաբար ներկայացնում է Արեգի կռիվը երեք դևերի ու տարբեր հրեշների դեմ, ուր դևի դեմ տարած հաղթանակը խորհրդանշում է սև աշխարհի վրա լույսի բացվելը:

Ութերորդ մասը հարազատորեն ներկայացնում է հեքիաթի այն դրվագը, ուր գետից ելած հրեղեն ձին հերոսին տանում է դեպի Հազարն բլբուլի տիրուհու աշխարհը: Այս հատվածում է, որ արդեն Արեգն է ասում Հազարան բլբուլին բերելու իր բուն նպատակի մասին.

Փուշը վարդ փոխեմ թռվչական երգով,
Ու գազանը մարդ– բանական հոգով (*էջ 102*):

Իներորդ մասը լիովին համընկնում է հեքիաթի հետ և չափածո վերապատմությունն է ժողովրդական տարբերակների: Հերոսն անցնում է լեղի գետով, տատասկոտ դաշտով, դիմանում է խեղկատակների խաղերին և չի ծիծաղում, ապարանքի մուտքի դռան մոտի խոյի առջևի միսը և առյուծի առջևի խոտն է փոխում և ներս մտնում պալատ.

Այնտեղ ոսկիփայլ վանդակում երգում է հավքն այն չքնաղ
Ու երգի հետ մշտադալար վարդ է թափում ու թափում (*էջ 105*):

Այս հատվածում Թումանյանը շրջանցել է մի էական դրվագ: Հեքիաթում հերոսը՝ անտեսելով իրեն տրված զգուշացումը, համբուրում է հավքի տիրուհուն և գցելով նրան ծածկող վերմակը, հաջորդաբար հանում է նրա չորս ներքնաշորերը և նոր հիշում տրված զգուշացման մասին: Հանուն մարդկային վերափոխման հրաշք հավքին բերելու գնացած հերոսի համար Թումանյանը պատշաճ չի համարել նման պահվածքը և վերջին հատվածից դուրս է թողել այն: Պոեմն ավարտվում է քնած տիրուհուն չմերձենալու զգուշացմամբ:

«Հազարան բլբուլի» ժողովրդական տարբերակների ծավալուն մասը նվիրված է հավքին հասնելուն, որին հաջորդում է ետադարձ ընթացքը: Երեք դևերի թագավորություններով անցնելիս բլբուլը երգում է, և դաշտերը իրենց սկզբնական վիճակին են գալիս: Թումանյանը, սակայն, պոեմը կիսատ է թողել այն կետում, ուր հերոսը հասնում է Հազարան բլբուլին:

Անավարտ է մնացել նաև հեքիաթի արձակ երգախառն տարբերակը: Վերջինս լինելով ավելի ծավալուն և սյուժետային առումով ավելի մանրամասն, պատկերացում է տալիս, թե ինչպիսին կլիներ պոեմը, եթե Թումանյանն այն հասցներ ավարտել:

Արձակ տարբերակում Արեգը չդիմանալով գեղեցկուհու հմայքին, համբուրում է նրան, սակայն վերմակը վրայից չի գցում: Արեգը կանգ չի առնում իր ճանապարհին, մերժում է հրաշք փերիների իրենց մոտ մնալու առաջարկը՝ ասելով. «Ես նպատակ ունեմ, պետք է գնամ իմ նպատակի ետևից: Պետք է գտնեմ Հազարան բլբուլը, որ փուշը նորից վարդ դարձնեմ, գազանը՝ մարդ (էջ 368)»:

Դրամայի վերածված և դարձյալ անավարտ մնացած տարբերակն ունի հետևյալ դրվագները. Այգու հիմնումը, այգու չորանալը՝ ծարավ մնացած անցորդի անեծքով, ծերունի գիտունների հավաքվելը թագավորի մոտ և Համբարձման գիշերվա տեսարանը:

Այստեղ ևս Թումանյանին հուզել է մարդու գազանային բնույթի հարցը: Թագավորի ցավը մարդկային բնույթի փոխվելն է և ոչ թե այգու չորանալը: Հավաքված գիտուններին նա ասում է. «Էլ չեն կարողանում գլուխները վեր բարձրացնել ու մարդու վսեմ հայացքով նայել երկնքին» (էջ 374):

Միաժամանակ այն միտքն է ընդգծվում, որ մարդը երբեք գազան չի լինի և մարդը միայն արտաքին կերպարանքով չէ, որ տարբերվում է գազանից: Գիտունը դիմելով

թագավորին ասում է. «Էդ մարդիկ չեն, տեր արքա, մարդն էդպես չի եղել, էդպես չի՛ և էդպես չի լինելու: Էդ գազանն է– ինչ կերպարանքով ուզում է լինի» (էջ 375):

Թագավորի մոտ եղած հավաքից հետո մեկեն անցում է կատարվում Համբարձման գիշերվա տեսարանին, որը չկա ո՛չ ժողովրդական որևէ տարբերակում և ո՛չ էլ Թումանյանի չափածո և արձակ մշակումների մեջ:

Երաժշտությամբ աշխարհը վերափոխելու ըմբռնումը Թումանյանը, թերևս զուգակցել է Համբարձման գիշերվա կախարդական և խորհրդավոր այն պահի հետ, որը նկարագրված է «Անուշի» մեջ, ուր այն լիովին համահունչ է ժողովրդական տարերքի հետ:

«Հազարան բլբուլի» դրամատիկական տարբերակում անհամեմատ գրականացված և եկեղեցականորեն ծիսականացված է հրաշալի այն վայրկյանը, երբ կանգ է առնում ջրերի ընթացքը և ծաղիկները սկսում են խոսել իրար հետ: Այն արդեն ներկայացված է Հայոց եկեղեցու Երեքսրբյանի՝ «Սուրբ ես Տէր, Սուրբ, Սուրբ, Տէր զօրութեանց»:

Դժվար է ասել, թե Հազարն բլբուլի երգով ներդաշնակության վերականգնման պահը Թումանյանը ինչպես էր զուգակցելու Համբարձման գիշերվա աստվածային օրհներգության հետ, սակայն դրամայի տարբերակի հատվածը վկայում է, որ այդպիսին պետք է եղած լիներ բանաստեղծի ստեղծագործական մտահաղացումը:

Անկախ այս հատվածից, անհարժեշտ է նշել հետևյալ իրողությունը: Գրական մշակման համար վաթսուն տարբերակ հավաքած, Հազարն բլբուլը չափածո, արձակ և դրամայի տարբերակներով մշակած և յուրաքանչյուր տարբերակը իր հերթին մի քանի ենթատարբերակներով մշակած և 1898–1914 թթ. պոեմի վրա աշխատած Թումանյանը այն անավարտ է թողել, ըստ էության, վերջին հատվածում: Ընդ որում, թե՛ չափածո և թե՛ արձակ տարբերակներն ավարտվում են այն կետում, երբ հերոսը հասնում է Հազարան բլբուլին և մնում է, որ հավքը երգեր, ու վերականգնվեր աշխարհի ներդաշնակությունը:

Կատարված նման վիթխարի աշխատանքը և վերջին կետում կանգ առնելը մեզ հիմք են տալիս ենթադրելու, որ Թումանյանը ոչ թե չի հասցրել ավարտել «Հազարան բլբուլի» արձակ և չափածո տարբերակները, այլ չի իմացել, թե ինչպես ավարտի:

Դեռևս 1902 թ. գրված նամակում Իսահակյանը կատակով դիմելով Թումանյանին, ասում է. «Վերջացրու «Հազարան բլբուլը», –ահա մեծ գործ, շո՛ւտ արա, թե չէ կմեռնես, կմնա՛, ափսոս է» (Տե՛ս Ջրբաշյան 1986, 417):

Կպատկերացներ արդյոք հայ գրականության մեծ Վարպետը, որ անավարտ է մնալու ոչ միայն Թումանյանի, այլև իր կյանքի ստեղծագործությունը՝ «Ուստա Կարոն»:

Վստահաբար կարելի է ենթադրել, որ նման անավարտության համար ո՛չ Թումանյանն էր մեղավոր և ո՛չ էլ Իսահակյանը: Ոչ թե նրանք չհասցրեցին ավարտել այդ ստեղծագործությունները, այլ այդ գործերի վերջը չուրվագծվեց նրանց առջև ժամանակի հասարակական–քաղաքական և ազգային–հոգեբանական պատճառներով:

«Ուստա Կարոն» չավարտվեց, որովհետև անավարտ մնաց հայկական հարցը և ողբերգականորեն խորտակվեցին արևմտահայության ազատագրական ակնկալիքները:

Թումանյանը ոչ թե չհասցրեց ավարտել «Հազարան բլբուլը», այլ անձնական կորուստների և ազգային ողբերգության, Առաջին Աշխարհամարտի և Ռուսական հեղափոխության ալեկոծումների պայմաններում անպատկերացնելի էր տեսնել ներդաշնակ և խաղաղ այն աշխարհը, որը հաստատվելու էր Հազարան բլբուլի երգով:

Առաջին Աշխարհամարտից մինչև իր հիվանդությունը ձգվող ճանապարհին ժամանակ էր հարկավոր Հայրենիքի վերաշինության և անձնական ողբերգության վերքերի գոնե մասնակի սպիացման համար: Գրողի ապրած կյանքը նրան չընձեռնեց ևս մի քանի տարիների այդ ժամանակը, և Հազարան բլբուլը ոսկե վանդակում փակված մնաց իր գեղեցկուհի տիրուհու պալատի սենյակում:

Քսաներորդ դարասկզբի առաջին երկու տասնամյակներին հայ ժողովրդին պատուհասած հարվածները չթողեցին, որ հեքիաթը հեքիաթային ավարտ ունենա:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Գրիգորիս Աղթամարցի (1963), XVI, աշխտ. Մ. Ավդալբեկյանի, Երևան, Սովետական գրող:

Եզնիկ Կողբացի, (1970), *Եղծ աղանդոց*, աշխտ. Ա. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, Հայաստան:

Թումանյան Հովհ. (1993), *Ուսումնասիրություններ և հոդվածներ*, գիրք 3–րդ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում (1969), Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:

Թումանյան Հովհ. (1991), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հտ. 4, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Հովհ. (1997), *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հտ. 9, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

Թումանյան Նվ. (1987), *Հուշեր և զրույցներ*, Երևան, «Լույս» հրատ.:

ՀԺՀ VIII (1977), աշխտ. Ա. Նազինյանի և Ռ. Գրիգորյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Կոստանդին Երզնկացի (1962), *Տաղեր*, աշխտ. Ա. Սրապյանի, Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն:

Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց (1981), քննական բնագիրը՝ Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Երևան, Երևանի համալս. Հրատ.:

Շիրվանզադե Ալ. (1961), *Երկերի ժողովածու*, հտ. 9, Երևան, Հայպետհրատ:

Զրբաշյան Էդ. (1986), *Թումանյանի պոեմները*, Երևան, Երևանի համալս. Հրատ:

Афанасев А. Н. (1957). *Народные русские сказки*, т. 1. Москва: Наука.

Վարդան Դևրիկյան

ՀԱԶԱՐԱՆ ԲԼԲՈՒԼԻ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՄՇԱԿՈՒՄԸ ՀԵՔԻԱԹԻ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Ամփոփում

Թումանյանը հավաքել է ‹‹Հազարան Բլբուլի›› հայկական և տարբեր ժողովուրդների մոտ 60 տարբերակ և կազմել դրանց մատենագիտությունը: Ըստ այս տարբերակների կազմվել է սյուժետային դրվագների համահավաք ցանկ, որը համեմատվել է Թումանյանի ‹‹Հազարան Բլբուլի›› գրական մշակման բոլոր տարբերակներում առկա սյուժետային դրվագների հետ: Համեմատական քննությամբ ցույց է տրվում, թե թափառական այս սյուժեի որ դրվագներն են համընկնում Թումանյանի մշակման մեջ առկա դրվագների հետ: Հատուկ քննության է ենթարկվում այն հարցը, թե Թումանյանը գրական ինչ մշակման և նորովի իմաստավորման է ենթարկել իր սկզբնաղբյուրների համապատասխան դրվագները:

Բանալի բառեր. հեքիաթ, տարբերակ, դիպաշար, սյուժե, աղբյուր, դրվագ, մշակում:

Vardan Devrikian

TOUMANIAN’S ADAPTATION OF ‘HAZARAN BLBUL’ IN THE CONTEXT OF THE TALE VARIANTS

Summary

The article focuses on the comparative analysis of the final draft copy of the verse adaptation of ‘Hazaran Blbul’ made by Toumanian and all its source texts: the draft copies of the verse, prose and drama versions of the fairy tale. We will present the list of plot episodes taken from all 60 versions adapted by the poet. A list of tale episodes has been compiled and a comparison with plot episodes found in Toumanian’s *Hazaran Blbul* retellings has been provided. Comparative analysis reveals which particular episodes of this wandering plot coincide with the related episodes in Toumanian’s adaptation. Of special interest is the question of Toumanian’s new interpretation of the source texts.

Key words: tale, variant, episode, motif, plot, source, adaptation.

Вардан Деврикян

ОБРАБОТКА СКАЗКИ «АЗАРАН БЛБУЛ» ОВАНЕСА ТУМАНЯНА В КОНТЕКСТЕ ВАРИАНТОВ СКАЗКИ

Резюме

В статье проводится сравнительный анализ незавершенных, но тщательно обработанных рукописных отрывков сказки Туманяна «Азаран Блбул», с их черновыми вариантами и источниками. Представлен список всех вариантов сюжетных эпизодов литературной обработки Туманяна. Туманян собрал около 60 вариантов сказки «Азаран Блбул» армянского репертуара, а также репертуара разных

народов и составил их библиографию. При помощи сравнительного анализа показаны те эпизоды блуждающего сюжета которые совпадают с эпизодами в обработанных вариантах Туманяна. Тщательному анализу подвергается вопрос о новом осмыслении Туманяна соответствующих эпизодов источников.

Ключевые слова: сказка, варианты, сюжет, обработка сказки, источник, эпизод, мотив.

ՏՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐԿԱՅԱՑՎՈՂ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ՏԵԽՆԻԿԱԿԱՆ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐԸ

Տառաչափը՝ 12, միջտողային բացատը՝ 1.5, համակարգչային շարվածքը՝ Sylfaen (unicode) բոլոր լեզուների համար (հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն), հայերեն տեքստը՝ առանց տողադարձի, չակերտները՝ «հայկական չակերտներ», «кавычки – ёлочки», “double quotation marks”: Հոդվածի վերջում տրվում է սեղմ ամփոփում նշված 3 լեզուներով, 100 բառի սահմաններում և 6–10 բանալի բառ: Հղումներն արվում են ներտեքստային սկզբունքով (Պալասանյան 1865, 250), (Andersen 1994: 45), (Бендикс 1983: 102): Գրականության ցանկը տեղադրվում է ամենավերջում. առանց համարակալման, այբբենական կարգով, տառաչափը՝ 11, գրքի կամ ամսագրի վերնագիրը շեղ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Հարությունյան Ս. (1960), *Հայկական ժողովրդական հանելուկներ*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Պողոսյան Ա. (2007), Ազռավը հայոց ավանդազրույցներում, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 3, 121–128:

Վալերի Պոլ (2005), Փոքրիկ նամակ առասպելների առնչությամբ, Ոգու քաղաքականություն, Երևան, Սարգիս Խաչենց:

Abrahams, Roger D. (1968). Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore. Journal of American Folklore 81, 143–58.

Campbell, J. F. (1994). Introduction. *Popular Tales of the West Highlands*, vol. 1. Edinburgh: Birlinn.

Schmitt, Jean–Claude (1999). The Liminality and Centrality of Dreams in the Medieval West. *Dream Cultures*: *Explorations in the Comparative History of Dreaming* (Shulman D. and G. G. Stroumsa ed.– s). Oxford University Press, 274–87.

The Three Daughters of King O’Hara (1890). *Myths and Folklore of Ireland* (Curtin Jeremy, ed.) (http://www. surlalunefairytales.com, մուտքը՝ 06 հուլիսի, 2010).

Авсеенко Н. А. (2004). Теория и практика межкультурной коммуникации. Москва: Изд. МГУ.

Полевой П. Н. (1893). Предисловие: Гримм Вильгельм и Якоб. *Сказки братьев Гримм*. СПБ: изд.–во А. Ф. Маркса.

Пружинина А. А., Пружинин Б. И. (1991). Из истории отечественного психоанализа. *Вопросы философии*, 7, 90–92.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

Шрифт: Sylfaen (unicode) для всех языков (армянский, русский, английский), размер шрифта –12, межстрочный интервал – 1,5. Материалы должны быть набраны Sylfaen (unicode) для всех языков (армянский, английский, русский). Ссылки даются внутри текста в круглых скобках по образцу: (Պալասանյան 1865, 250), (Andersen 1994: 45), (Бендикс 1983: 102). В текстах следует использовать «հայկական չակերտներ», «кавычки–ёлочки», “double quotation marks”. Просьба представить резюме на армянском, английском и русском языке и ключевые слова (от 6 до 10 слов). Список литературы размещается в конце статьи. Размер шрифта 11 пт.

ПРИМЕРЫ ОФОРМЛЕНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ

Հարությունյան Ս. (1960), *Հայկական ժողովրդական հանելուկներ*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Պողոսյան Ա. (2007), Ազռավը հայոց ավանդազրույցներում, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 3, 121–128:

Վալերի Պոլ (2005), Փոքրիկ նամակ առասպելների առնչությամբ, *Ոգու քաղաքականություն*, Երևան, Սարգիս Խաչենց:

Abrahams, Roger D. (1968). Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore. Journal of American Folklore 81, 143–58.

Campbell, J. F. (1994). Introduction. *Popular Tales of the West Highlands*, vol. 1. Edinburgh: Birlinn.

Schmitt, Jean–Claude (1999). The Liminality and Centrality of Dreams in the Medieval West. *Dream Cultures*: *Explorations in the Comparative History of Dreaming* (Shulman D. and G. G. Stroumsa ed.– s). Oxford University Press, 274–87.

The Three Daughters of King O’Hara (1890). *Myths and Folklore of Ireland* (Curtin Jeremy, ed.) (http://www. surlalunefairytales.com, дата обращения 06. 10. 2010).

Авсеенко Н. А. (2004). Теория и практика межкультурной коммуникации. Москва: Изд. МГУ.

Полевой П. Н. (1893). Предисловие: Гримм Вильгельм и Якоб. *Сказки братьев Гримм*. СПБ: изд.–во А. Ф. Маркса.

Пружинина А. А., Пружинин Б. И. (1991). Из истории отечественного психоанализа. *Вопросы философии*, 7, 90–92.

GUIDELINES FOR SUBMITTING PAPERS

Any recent version of MS Word is preferred. Use Sylfaen for all languages, text 12pt, 1,5 spacing throughout, justified. The submission must be accompanied by brief summaries (100 words) in Armenian, English and Russian and key words (6–10). For contributions in English Voské Divan follows the Harvard Style of referencing surname, date and page cited in the text: (Leger 1970: 250), (Andersen 1994: 45). An alphabetically ordered list of references at the end should be employed as follows:

REFERENCES CITED

Հարությունյան Ս. (1960), *Հայկական ժողովրդական հանելուկներ*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Պողոսյան Ա. (2007), Ազռավը հայոց ավանդազրույցներում, *Պատմաբանասիրական հանդես*, 3, 121–128:

Վալերի Պոլ (2005), Փոքրիկ նամակ առասպելների առնչությամբ, *Ոգու քաղաքականություն*, Երևան, Սարգիս Խաչենց:

Abrahams, Roger D. (1968). Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore. Journal of American Folklore 81, 143–58.

Campbell, J. F. (1994). Introduction. *Popular Tales of the West Highlands*, vol. 1. Edinburgh: Birlinn.

Schmitt, Jean–Claude (1999). The Liminality and Centrality of Dreams in the Medieval West. *Dream Cultures*: *Explorations in the Comparative History of Dreaming* (Shulman D. and G. G. Stroumsa ed.– s). Oxford University Press, 274–87.

The Three Daughters of King O'Hara (1890). *Myths and Folklore of Ireland* (Curtin Jeremy, ed.) (http://www. surlalunefairytales.com, accessed 06 July 2010).

Авсеенко Н. А. (2004). Теория и практика межкультурной коммуникации. Москва: Изд. МГУ.

Полевой П. Н. (1893). Предисловие: Гримм Вильгельм и Якоб. *Сказки братьев Гримм*. СПБ: изд.–во А. Ф. Маркса.

Пружинина А. А., Пружинин Б. И. (1991). Из истории отечественного психоанализа. *Вопросы философии*, 7, 90–92.

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ
Հեքիաթագիտական հանդես

Պրակ 6
2018–2019

Գլխավոր խմբագիր՝ Ալվարդ Ջիվանյան

•

Hovhannes Toumanian Museum

VOSKÉ DIVAN
Journal of fairy–tale studies

Volume 6
2018–2019

Editor: Alvard Jivanyan

ISSN 1829–1988

Լրատվական գործունեություն իրականացնող՝
«Հ. Թումանյանի թանգարան» ՊՈԱԿ,
Երևան, Մոսկովյան 40, հեռ.՝ (010) 516021:
Վկայական 03Ա058539, տրվել է 03.02.2003 թ.

Տպագրությունը՝ օֆսեթ: Չափսը՝ 70x100/16: Թուղթը՝ օֆսեթ
Տառատեսակը՝ Times New Roman: Ծավալը՝ 13 տպ. մամ.

Տպագրվել է «ԶԱՆԳԱԿ–97» ՍՊԸ–ի տպարանում

ՀՀ, 0051, Երևան, Կոմիտասի պող. 49/2, հեռ.՝ (+37410) 23–25–28
Էլ. փոստ՝ info@zangak.am, էլ. կայքեր՝ www.zangak.am, www.book.am
Ֆեյսբուքյան կայքէջ՝ www.facebook.com/zangak